НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ • ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ

НАРОДОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

6 (114) • 2013

ЛИСТОПАД—ГРУДЕНЬ

THE ETHNOLOGY NOTEBOOKS

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ • ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1995 р. • ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК • ЛЬВІВ



Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту народознавства НАН України

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 15191-3763 ПР. Серія КВ ISSN 1028-5091

Адреса редакції: 79000, м. Львів-центр, проспект Свободи, 15
E-mail: ethnolog@gmail.com

ЗМІСТ

Статті

Ювілеї

Рецензії



Статті

Ірина ТАРАСЮК

НАРОДНОРЕЛІГІЙНІ УЯВЛЕННЯ ПРО БОЖУ ВОЛЮ І ПРОВИДІННЯ В УКРАЇНСЬКИХ ПАРЕМІЯХ

У статті розглядаються народні приказки і прислів'я, що виражають життєві принципи, настанови, переконання, пов'язані з релігійними поняттями Божої волі і провидіння. Розкриваючи смислове наповнення низки народних паремій, автор робить спробу прослідкувати релігійне світовідчуття в національному характері мислення українців.

Ключові слова: приповідки, паремії, приказки, прислів'я, Божа воля, провидіння, народна побожність, народний світогляд, спосіб мислення, релігійна свідомість, народні уявлення, мислеформа, народна мудрість, християнське вчення.

Для сучасної української наукової думки актуальним є дослідження особливостей тисячолітньої християнської традиції, зокрема, народного християнства. Упродовж тривалого часу, особливо в другій половині XX століття, до найменш досліджуваних в українській науці (як і слов'янській загалом) належали народнорелігійні уявлення.

Прийняття християнства дало поштовх для суттєвих змін у житті та способі думання наших предків. Нове віровчення глибоко проникло у свідомість простих людей, послужило могутнім культуровизначальним джерелом для їх світорозуміння, воно «принесло мислення про Бога на місце роздумів про Всесвіт» [22, с. 45]. Поняття Бога стало першоосновою ідеального світу окремої людської душі і всього народу. З елементів «старого натуралістичного культу і християнського обряду та легенди» утворилась нова народна релігія.

Процес християнізації народного життя відобразився у фольклорі, докладний аналіз якого, опис творів «на теми релігійно-моральні» здійснив М. Грушевський у четвертому томі «Історії української літератури». Поширення синкретизму християнських та язичницьких поглядів спричинило виникнення нової системи народних релігійних уявлень, творінням якої стали не лише християнізовані зразки давніх творів усної народної словесності, а й новоутворені «галузі оброблених християнських тем» [8, с. 112]. За твердженням Д. Степовика, якщо у фольклорі й побуті щось і лишилося від язичницьких вірувань, то воно «зазнало докорінних змін у дусі євангельських правд» [36, с. 38].

Усна традиція — достатньо гнучка та відкрита система, що не лише ввібрала в себе «чужі» нові елементи християнської культури, а й зуміла їх наповнити новим звучанням, увела їх у свій дискурс, створила сприятливі умови для їх дальшого тисячолітнього існування [14, с. 65]. М. Пачовський, розмірковуючи про вплив християнства на усну словесність українців, зауважував, що «людова словесність, приймивши культурну одіж, збагатилась в змісті та нині становить обширну область богатого релігійного епосу» [28, с. 385].

Яскравим репрезентантом процесу адаптації християнства в національній культурі стала, зокрема, українська приказкова проза як важлива складова культурної спадщини народу, що увібрала в себе духовний досвід минулих поколінь. Вона становить собою живий невичерпний розумовий капітал, в яко-

му мудрість особи набуває значення вікової [31, с. 141]. В. Даль у передмові до збірки зібраних ним приказок і прислів'їв писав про них як про зведення народної досвідної премудрості і «суемудрия»; це «стогони і зітхання, плач і ридання, радість і веселість, горе і потіха в особах, це цвіт народного розуму, це житейська народна правда» [30, с. 7].

До вивчення усно-розмовної народної сфери закликав І. Франко у своїй праці «Вишукане красномовство», звертаючи увагу дослідників на «ті зерна культурної історії та народної психології, що котяться день у день у тих сірих безконечних селянських розмовах». Учений наголошував на потребі вникнути якнайглибше в душу народу і передати його «духове і моральне обличчя», вказував на те, що народна белетристика містить, окрім культурно-історичних даних, дуже часто «ще щось інше, з деякого погляду далеко цінніше — характеристики живих людей, їх пригоді настроїв, їх світогляду й етики» [42, с. 10—12].

У народномовленнєвій сфері в усі часи знаходило свій вияв, зокрема, й релігійне чуття народу, його власне християнська свідомість, властива українцям вже майже два тисячоліття. Ця релігійна свідомість живе в нас і впливає на формування життєвих установок, ідеалів, цінностей, моралі, деякою мірою визначає наші вчинки і діяльність. Адже у світі психіки, як і в фізичному світі, «нічого безслідно не зникає, а тільки відходить у підсвідомість, в потенцію, і час від часу проявляється» [12, с. 13]. За словами С. Ярмуся, людина живе повним життям тільки тоді, коли вона одухотворяється, тобто живе й керується «не тільки мотивами тіла й емоцій, але й мотивами духа», тим, що ми й називаємо духовністю. А вона розвиває й підносить «так нашу гідність, як і нашу богоподібну людськість» [45, с. 209].

Метою цієї розвідки описати та проаналізувати народну інтерпретацію релігійного поняття Божої волі і розуміння Божого провидіння, використовуючи для цього пласт паремій, джерелом виникнення яких є релігійна сфера буття як основа світоглядних уявлень народу. У цьому викладі розглянемо народні приказки і прислів'я, що виражають пов'язані з релігійним світовідчуттям життєві принципи, настанови, переконання, ту, за висловом Т. Іванчіча, «духовну душу», яка дає людині «смисл і силу нести свій хрест у житті» [11, с. 38]. На основі аналізу приповідкового матеріалу спробуємо охарактеризувати той духовний вимір людини, в якому вона зустрічається з благодаттю, зі спрямованою на неї Божою прихильністю, і в якому виявляється «проста, щира й безпосередня» релігійність українців, їх «глибоке й незломне» релігійне почуття [6, с. 42].

Народне розуміння релігійного поняття Божої волі

Загальнохристиянська догматика визначає найважливішим завданням людини, суттю християнського життя — пізнати і зрозуміти Божу волю, їй відкритися, її прийняти та здійснити. За словами о. Ю. Катрія, «ціллю нашого життя є сповнити Божу волю і так заслужити собі на вічне життя у небі» [13, с. 88].

Поняття Божої волі, сформоване на основі християнських гуманістичних традицій, є одним із центральних понять й у релігійносвітоглядній структурі народу. *Всі ми на Божі воли*, — каже народна мудрість, що значить «всі залежимо від Бога, що Бог захоче, може зробити з нами» [3, т. 10, с. 100]. Часто чуємо слова: *Всі ми в Божих руках; Все в Божих руках*. У такій життєвій настанові, бажанні й намаганні бути «живим, послушним, але розумним знаряддям у Божих руках», «всецiло належати Богові» і не ставити Йому опору полягає, за християнським віровченням, суть і глибина справжньої святості [19, с. 144].

Відомий письменник, педагог й етнограф другої половини XIX століття Є. Згарський, праця якого «Народна філософія» належить до перших розвідок, автори яких, оперуючи паремійним матеріалом, висвітлювали ті чи інші сторони народно-побутової культури українців, констатував, що найбільшим добром для людини є пізнавати і жити за законом Божим, у чому й полягає воля Господа щодо людини. «Що Божая воля, то и Божій законъ; такъ нѣтъ въ Бозѣ якого нибудь беззаконія. Его свята воля святымъ Его закономъ. Въ томъ соединенью волѣ й закона найвысше добро въ Бозѣ. Далъ Богъ человѣкови розумъ, дабы спознавалъ найвысше добро: его волю, законъ его святый. *Усе Боже, только грѣхи наши* [...] Найбольше добро для человѣка, якъ живе поволѣ и закону Божому» [24, с. 31].

Бути віруючим — це бути переконаним, що наше життя — то не випадок, не щасливий збіг обставин,

але вияв Божої волі, Його доброти і любові, це також бути упевненим у внутрішній цілеспрямованості всього живого, всього існуючого. Відповідно до народного світогляду, Бог є тим, від кого все залежить, і без волі якого нічого не може відбутися. Таке переконання закарбовано у зафіксованому М. Номисом як приповідка загальновідомому вислові Без Божої волі й волос з голови не спаде або Волос з голови не спаде (як того схоче Бог) [39, № 27]. Його джерелом є уривок з Євангелія: «Чи не два горобці продаються за гріш? А на землю із них ні один не впаде без волі Отця вашого. А вам і волосся все на голові пораховано. Отож, не лякайтесь, бо вартніші ви за багатьох горобців» (Мт. 10:29—31). Є. Згарський у своїй розвідці, висвітлюючи питання, «що въ тихихъ загородахъ та хуторахъ своихъ» думає про Бога і релігію «нашъ простый, не письменный народъ», у коментарі до приказки Безъ Божой волѣ и волосъ зъ головы не спаде зазначив: «Тому то и вся премудрость, що человѣкъ у всему завысимый отъ Бога» [24, с. 6].

Адекватне пояснення цієї приповідки вдалося почути під час польових розслідів: «На все у цьому світі є воля Божа, — пояснював один із наших інформаторів з м. Перемишляни Львівської області. — Як би ми не були впевнені у своїх силах, у тому, що можемо зробити все, що завгодно, варто лише забажати і докласти зусиль — ми глибоко помиляємось. Бог слідкує за кожним нашим рухом, кожним помислом і бажанням, і якщо Він буде вважати потрібним для нас щось, то так воно і станеться по Його волі. І ніяке страхування на випадок чогось, жодні перестороги і обереги не допоможуть — якщо Отець запланував для нас саме таку долю, то вона нас не омине»[1].

За допомогою паремій прослідковуємо релігійне світовідчуття в національному характері мислення. Так поняття Божої волі фігурує у стереотипних мислеформах, що характеризують принципову особу, готову на все у відстоюванні своїх прав. *Най ся діє Божа воля, я не подарую* — говорить чоловік, що «обстоює при своїм праві» [3, т. 23, с. 2]. Приповідка *Воля Божа, а суд царів* — це не лише «вислов резиґнації», мовляв: чоловік мусить «підлягати Божій волі й царському судови». Це також і вербальний вияв незламності у переконаннях людини, якій «закидають зле діло», а вона запевняє про свою невинність [3, т. 10, с. 100].

Приказку *На все Божа волі* І. Франко пояснює: «Так потішають себе в часах великих нещасть, пошести, повені, мовляв, від Бога залежить, чи жити нам, чи гинути, чоловік тут нічого не змінить» [3, т. 10, с. 100]. Цей коментар свідчить про глибоке проникненняу народну свідомість християнських засад життя, як-от: «Залиш на Господа твою турботу і Він тебе підтримає» (Пс. 55:23). Про психологічну вартість такого способу мислення говорить преподобний Силуан у своїх повчаннях: «Велике благо — віддатися Божій волі, — пише він. — В душі тоді немає іншої думки, є тільки Господь. Людина чистим умом молиться Богу і відчуває Його любов, хоч тілом страждає [...]. Душа, яка віддалася на Божу волю, нічого не боїться: ні грози, ні розбійників. Але що б не сталося, вона каже: «*Так завгодно Богові*». Якщо хворіє, то думає: «Якби ця недуга не була мені потрібна, Господь не дав би мені її». І так зберігається мир в душі і в тілі» [10, с. 6].

Такі мислеформи відповідають євангельській настанові не турбуватися надміру, журливо, життям нашим (Мт. 6:25). Зрештою, той, хто покладає на Господа свою турботу, не залишає місця на страх чи журбу у своїй душі, зберігає душевне здоров'я, живучи теперішнім: у кожен момент намагається чинити так, щоб забракло сил і часу на те, що вже минуло, і на те, що в майбутньому прийде. Яскравою ілюстрацією подібної життєвої настанови може послужити коротка оповідь про стареньку жінку, яка в Альпах щодня виходила на високу гору, щоб діставатися на другий бік до невеликого містечка. Щоразу вона мала на плечах важкий клунок, у якому несла дещо на продаж. Але жінка завжди була привітна й усміхнена, ніколи не нарікала. Один турист, що спостерігав за нею, спитав її про причину того спокійного настрою. А вона йому каже: «Я маю коротку молитву, що мені помагає усе переносити». «Що це за молитва?», — питає він. «Думаю на Господа, — відповідає вона, — як Він ніс свій хрест на Голготу, і все собі кажу: *Хай буде так, як Бог хоче*. Чи гарна погода, чи дощ: *хай діється воля Божа!* І так завжди і в усім: *хай діється воля Божа!* І це є таємниця мого спокою і радості!» [13, с. 87]. У

[1] Домашній архів автора. Тарасюк І.П. Християнська мораль у традиційній культурі українців: Польові матеріали, зібрані у 2008 р. — Арк. 51.

такому постійному повторюванні Богові «Нехай буде воля Твоя», за твердженням о. Т. Дайчера, полягає суть християнства [9, с. 87].

Аналізовані мислеформи, що виражають згоду з Божою волею у всьому, як-от: *А що ж робить! На те воля Божа. — Будь воля Божа!* [39, № 2434], — це, кажучи словами о. Ю. Катрія, «наставлення душі одиноко розумне, второпне і корисне для нас» [13, с. 89]. Адже найважливіші події у нашому житті відбуваються саме тоді, коли ми обираємо шлях згоди з Божою волею [9, с. 87]. Народні паремії є вербальним свідченням такого досвіду покірного сприймання того, що відбувається у житті з Божої волі, яка ґрунтується на безкінечній мудрості.Оперуючи пареміійним матеріалом з об'ємної збірки М. Номиса з метою відтворення картини цінностей українського народу, його кодексу понять про Бога, Є. Згарський пише, зокрема, про зв'язок Божої волі з Його мудрістю і цілями, які людський розум не здатний осягнути. Дослідник зауважує, що «розумъ человѣка ніякъ не въ силѣ достигчи Божой волѣ, бо *Ктожъ въ свѣтѣ знае, що Богъ гадае?* Даже тогды, якъ человѣкови щось не поего захотѣньямъ кажется, свята Божа воля: *А намъ Бога не учити, якъ хлѣбъ родити; Богъ знае, що робитъ*. Слабый розумъ человѣка, не може достеречи Божихъ цѣлей: *Богъ все дае, якъ самъ знае*» [24, с. 6]. Божа воля і Його премудрість нероздільні. «Мудрость и воля Єго суть двоє и єдно, як душа и мысль еи, поломінь и огонь», — писав М. Шашкевич [43, с. 62].

Вислови народної побожності виявляють таку форму релігійної свідомості, в якій Бог є суб'єктом, якому дозволено щодня впливати на непередбачувані обставини життя людей. Приповідку *Най сі діє Божа волі… що Бог судив* І. Франко коментує як «вислов резиґнації», мовляв, я тому не запобіжу, того не відверну [3, т. 23, с. 2]. У російській мові близьким до неї за змістом є, за визначенням В. Даля, «прислівний вираз» («пословичныя речи, изречения») *Твори Бог волю свою*. Учений зазначає, що це не приказка і не прислів'я, бо не має в собі ніякої притчі, іносказання, хоч чіткої межі тут нема [30, с. 8].

Слід принагідно зауважити, що в народній релігійній свідомості побутує різне, неоднозначне розуміння, трактування третього прохання Господньої Молитви «Нехай буде воля Твоя». Існують погляди, у яких виявляється схильність приписувати Божій волі чи Божій карі всі катастрофи та нещастя, які в житті на людину спадають. *На то Божа волі була*, — значить, Бог хотів, що так сталося, потішають себе по якімсь нещастю [3, т. 10, с. 100]. Проти Божої волі, мовляв, і так нічого не вдієш, отож нічого іншого не залишається, як терпіти і все терпляче зносити. Такий психо-поведінковий стереотип українців яскраво відображають майстри художнього слова. «Нам треба коритися, дочко, — читаємо у творі Б. Лепкого, — бо *так, видно, сам Господь хоче*. Такого нам пана післав, що перед ним тільки корися» [16, с. 75].

Якщо такий особистий погляд на світ є виявом глибокої віри і внутрішнього переконання, то він заслуговує на повагу.Розум, освітлений вірою, за будь-яких обставин шукає опори в Господі. *Здай сі на Господа милосердного* — значить: спустися на Його волю, май у ньому своє довір'я [3, т. 16, с. 435]. *Господи, твоя воля!* — вигук «резиґнації чоловіка, який у даній ситуації не може нічого порадити, чує себе безсильним, мовляв, нехай діється, що Бог дасть» [3, т. 16, с. 433]. *Так йому Бог дав* [39, № 4655]. Таке розуміння Божої волі передбачає, що існують тільки дві можливості: або Господь хоче несприятливих обставин, труднощів «із причини, якої загалом не мусимо розуміти, або принаймні їх допускає» [2, с. 117]. Коли людина не може дошукатися причини тяжкого нещастя, то дає пояснення, пов'язане з традиційними народними уявленнями про Божу справедливість: *За якийсь тьижкий гріх мене Пан Біг покарав; То якийсь допуст Божий на мене! З Божого допусту таке на мене впало* [3, т. 16, с. 459; т. 23, с. 31; т. 10, с. 100].

У кого є повна згода з Божою волею, в того й буде готовність прийняти Боже рішення за своє. Так приказка *Сон мара, Бог віра* — це осторога, щоб не вірити сонним мареннням, а покладатися на Божу волю [3, т. 27, с. 147]. По великій утраті кажуть: *А що ж зробить! На те воля Божа* [39, № 2434]; *Так Бог хотів, Так мені Бог судив*, а в часи граду, сухоліття — *Бог на нас дивиться* [39, № 13647].

Фразеологічний вислів *Най сі діє Божа волі!* інколи служить не лише народнорозмовним означенням невідворотності чогось, неможливості змінити хід подій, а й окриком розпуки і безпорадности, коли чоловік у якійсь тяжкій пригоді вичерпав усі способи рятунку і опускає руки [3, т. 16, с. 256]. Така мис-

леформа може приховувати спрощений погляд на світ як наслідок незнання і лінивства. Він звільняє людину від осмислення і власного зусилля шукати самій відповіді та розв'язки життєвих проблем. Це втеча перед відповідальністю, відмова робити все, що в наших силах, аби оминути нещастя, запобігти їм, не допустити. Помилкове складання нашої вини на Бога за всі нещастя, хвороби, катастрофи містить небезпеку викликати фаталізм, відчуття приреченості, пасивність [19, с. 146]. Образною характеристикою стану пасивності, безвідповідальності є паремія *На Божу волю го лишив... пустив*, тобто «лишив без догляду, пустив самопас, наприклад, скотину, хворого чоловіка» [3, т. 10, с. 100].

Вербальні прояви релігійного почуття містять ще одну народну інтерпретацію церковного вчення, за яким «все у світі відбувається з Божої волі, але не все за Його бажанням» і «багато подій не милі Богові» [1, с. 57]. Коли, в розумінні людини, Бог не діє так, як вона собі уявляє, коли вона зазнає якогось нещастя, як непередбачена хвороба або передчасна смерть близької особи, що з людською логікою і розумом важко погодити, тоді така людина може зневіритись. *Як дасть Бог пеню, то не стрихує* (пеня — «біда», з латинського poena; стрихувати — «насипавши збіжжя в міру, згорнути чуб»). Таке образне означення великої біди, що сталася з волі Бога, І. Франко записав з уст жінки, яка почула про смерть своєї знайомої, що залишила семеро дітей [3, т. 24, с. 509]. Це своєрідне звинувачення Бога в жорстокості і несправедливості. Як може, мовляв, всезнаючий, добрий і всемогутній Бог щось таке дозволити? Така настанова, за твердженням о. І. Лужецького, є виявом «браку віри і недовір'я до Бога як нашого Отця» і характеризує «помилкове уявлення про Бога як сторожа, наглядача і керівника людських вчинків» [19, с. 147]. В українській приказковій творчості закарбувалось розуміння Божої щедрості: *Кому Бог дасть, то й на плечі завдасть*. Цей вислів побутує також в іронічному значенні: Бог «щедрий на біду, на нещастя, яких дає чоловікови нераз понад його силу» [3, т. 10, с. 80].

У стані розпачу люди кажуть: *Хай діється воля Божа; Так судила Божа воля, щоб давила нас недоля; Гірке життє, гірка доля — що ж робити! Божа воля!* [39, № 2443]; *Чи ж то така Божа воля, що нещасна моя доля?* Якщо ж віра є опорою людини, тоді вона знає, що «немає причин впадати у зневіру стосовно несприятливих обставин» і знаходить в собі «нові, Божі сили для діяльности» [2, с. 118]. Згідно з народною філософією, *Біг коли дасть, то ще й завдасть*: коли чи добро, чи лихо випаде на долю людини, то водночас обставини допоможуть їй пережити це, використати або перетерпіти [3, т. 10, с. 65].

Для національного характеру мислення типовим є переконання, що люди зазнають добра і втрат з Божої волі, яка більшою мірою щедра на лихо, ніж на щастя: *Коли Бог дає, то й дзюрами пхає, а як забирає, то й двері відчиняє:* прибуток приходить повільно, а коли починається нещастя, то вже йде на всі заставки; *Як Бог вділяє, то і вікном пхає, а як відбирає, то й дверей не* запирає: доробитися добра тяжко, але втратити легко; *Як Пан Біг дає, то й скалубинами пхає, а як відбирає, то й двері не замикає*: добро приходить помалу, з трудом, а лихо відразу; *Як Бог дає шпару, вікно отвирає; як забирає, дверей не запирає; Де Бог дават, і на скаборщи пхат, а як одберат, ани двері не запират* [3, т. 10, с. 80, 90, 91; т. 28, с. 388, 389].

У приповідковому матеріалі можемо знайти й певне іронічне народне трактування схильності спиратися на систему людських розрахунків, і гумористичне ставлення до того, що можна назвати «глупотою невіри», яка обмежує розмір Божої дії. Людині легше погодитися із втратою того, що для неї має меншу цінність: *Здохла кобила, воля Божа була; впав батько з гори, — лихо го бери!* Це жартівливе протиставлення: кобила не здохла без Божої волі, а батько знайшов смерть там, де не повинен був її шукати [3, т. 28, с. 459]. У вислові *З Божої волі продав штани, купив солі* Божа воля значить «убожество, допущене Богом на чоловіка». *Що то Божа воле: раз ударив, а два знаки!* — жартівливо кажуть про побитого [3, т. 10, с. 100, 101]. Приповідки аналізованої тематичної групи, як бачимо, є носіями української сміхової культури, у них можемо простежити різні відтінки народного гумору.

Паремійне поняття Божого проводу

У важких обставинах, коли матеріальні блага перестають бути для нас опорою, виникає враження повної втрати панування над своєю життєвою ситуацією. У період втрат нас, як правило, переслідують

думки про майбутнє. Людина, яка підкорилася волі Божій, з довір'ям звертається у майбутнє, знаючи, що ним керує Провидіння Боже (або Промисел Божий), під яким розуміємо діяльність Божу, яка «скеровує весь хід подій у Богом створеному світі» [1, с. 224]. Народний світогляд, відповідно до християнського віровчення, Боже керування світом трактує як вічний план, за яким усі події (минулі, сучасні і майбутні) здійснюються: *У Бога все готово* [39, № 21].

Відповідно до пареміографічної картини світу, людина бачить над собою абсолютне у вищому бутті, тобто Бога-Вседержителя. За словами Є. Згарського, «перша мысль, якою человѣкъ отрожуется между всѣми иншими сотворенями, есть мысль о Бозѣ. Богъ, религия, обычайность становлятъ истоту человѣка» [24, с. 5]. Про Нього говорять: *Є пан над панами; Всі ми під Богом; Всі ми під одним Богом ходимо*; *Кождий під Богом ходит* [3, т. 24, с. 387; т. 28, с. 389, 387; т. 10, с. 80]; *Без Бога світ не стоїть, без царя земля не правиться* [39, № 8075]. Народ відчуває таємницю буття Бога у світі і в самій людині, знаючи про те, що «Ним ми живемо, рухаємося і існуємо» (Діян. 17:27).

Перед нами постає образ народної душі, що все найкраще пов'язує з Богом, все до нього відносить і, зрештою, на цих відношеннях основує свої обов'язки щодо Творця, щодо ближніх своїх і щодо себе самої. *То все від Бога!* — так, зазвичай, закінчують розмову про різні пригоди в житті. Народ стверджує: *Бог найстарший*, тобто Бог у всьому перший [3, т. 10, с. 87, 69].

Хоч Бог своєю суттю залишається незбагненним для людини, вона все ж пізнає Його через віру, якої її навчає церква, а також через роздуми про наслідки божественних дій і виявів. За словами І. Франка, у записаній ним також приказці *Бог всьо в руках тримає* виражено «загальну церковну віру, що Бог-Вседержитель». Погляд на Бога як поняття всесвітнього порядку відбився й у паремії *Всім Бог рідит* [3, т. 28, с. 388; т. 27, с. 55].

Бог творить, опікує і підтримує створене, виступає гарантом його цілісності й незнищуваності. *Господь усім токма* — значить, що Він погодить, поєднає всіх, не скривдить нікого. Він кермує усім, дає усьому порядок: *Господь усьому корма* [3, т. 16, с. 435]. Від Нього залежить доля кожної людини. *Всі ми в Божих руках*. «Так потішають чоловіка в горю, — коментує приказку І. Франко, — значить: що тобі трапилося, може трапитися кождому з нас» [3, т. 10, с. 100]. Таким вимальовується паремійний образ Бога як творця, промислителя і вседержителя світу. Народнорелігійна віра є, як бачимо, не естетичним почуттям, а своєрідним «покірним поклоном розуму і серця перед величчю Божою» [4, с. 74].

Людський розум лише незначною мірою може охопити Божі досконалості. Філософи стверджують, що Бог є трансцендентний, поза людським досвідом. Пересічні люди теж погоджуються з тим, що Бог для них не зрозумілий, зрештою, так само, як і життя та смерть. «У противенстві до людини, тої маленької і незначної істоти, — говорить М. Любачівський, — стоїть безмежний, сам від себе відвічно існуючий Бог, який силою своєї волі, в часі почав творити, приводити у світ дійсний все з нічого» [20, с. 37]. Тому разом із псалмоспівцем можемо тільки подивляти Його, і цей подив допомагає нам зрозуміти щось про нього: «Як великі діла Твої, Господи, Ти сотворив все в мудрості» (Пс. 103:24). У нашому побутовому мовленні, художній та публіцистичній літературі нерідко вживаним є варіант цього вокативного біблійного вислову — *Дивні діла Твої, Господи!* «Рефлекція взята з Біблії (мабуть із Псалтирі) — коментує І. Франко, — і ввійшла в уста через дяків на означенє якоїсь несподіваної, злої або доброї події» [3, т. 16, с. 556]. Це певний погляд на життя під кутом вічності, своєрідна молитва прослави Бога, яка твориться, коли людському розумові відкривається щось, що досі було недоступним. Так, наприклад, британський дослідник природи І. Ньютон «часами допізна вночі сидів над мікроскопом. Він так захоплювався видимою природою, що деколи забуваючи, що він не сам один у кімнаті, складав руки до молитви і кликав: «*Великий Ти, Боже, і дивні Твої діла*» [13, с. 51]. Наші сучасники і співвітчизники подивляють не елементарні частинки природи, а суспільне життя: «*Дивні діла Твої, Господи!*» —сказав би апостол, якби міг поглянути на панораму світу у кінці XX століття. Але вони завжди були дивні!» [37, с. 3]. Цей вислів майстерно вмонтований письменником Б. Лепким у внутрішнє мовлення персонажа, щоб якомога виразніше передати палітру його почуттів і думок: «Здавалося їй дивним і неправдоподібним, що Мати Божа так ско-

ро й так жахливо втратила сина свойого єдинородного, а вона, ігуменя Магдалина, бачить свого сина Івана во славі і в доброму здоров'ї: «*Дивні і незбагнуті діла Твої, Господи*!» [16, с. 49].

І. Франко зазначив, що вислів *Дивен єси Господи!* — це «окрик на вид чогось незвичайного», про походження якого народ склав жартівливе оповідання. «Оповідають, що раз Мойсей просив Бога, щоб показав ся йому лицем до лиця. Господь каже: «Не годиться тобі бачити мене лицем до лиця». Але Мойсей усе настає. Тоді Господь нарешті показався йому на хвилю, а потім питає його: «А що, як я тобі видався? А Мойсей каже: «*Дивен єси Господи*» — «Еге ж, — каже Господь, — але ти будеш і ще дивніший!». І дав йому роги на лобі» [3, т. 16, с. 435]. М. Номис у своїх «Українських приказках...» зафіксував такий варіант стійкого виразу, що передає величання Бога та захоплення ним: *Великий Бог — ейбогу!* [39, № 6781]. Подібне до цього вокативне речення знаходимо у «Псалмах» М. Шашкевича: «*Великий єсть Бог и велике имя Єго!* З небес на землю від кінця світа до кінця простирає ся воля Єго» [43, с. 61]. А кардинал Любачівський, повертаючись через півстоліття на рідну землю, мовив так: «З глибини душі й у вдячності Господеві кличу: *Великий Ти, Господи, і чудні діла твої*...» [35, с. 2].

Бог пустив Всесвіт в рух, але не залишив його, не стоїть осторонь від світу, як простий спостерігач того, що Він створив. Його присутність і сила пронизують все Його творіння. Той, хто планує майбутнє в категоріях релігійної віри, бере до уваги діяльність Бога-Отця і не сумнівається в тому, що Він сам піклуватиметься завтра про людей так, як робив це вчора і сьогодні. У традиційному народному світогляді Бог завжди був і є єдиною правдивою опорою: *Що Бог дасть, те й буде!*; *Що було, то бачили, що буде, побачимо, — а буде те, що Бог дасть* [39, № 2435, 4287]; *Буде, що Бог дасть* — значить, люди цього не знають і не мають на це ніякого впливу [3, т. 10, с. 131]; *Як Бог дасть, так буде* — «чоловік укладає собі всяко, але здобуток звичайно не залежить від його волі» [3, т. 10, с. 90].Зміст приповідки *Што Бог дасть, то буде, а від зла і вином не викупитися* І. Франко окреслив саме як «народну віру в залежність людського життя від Божої волі» [3, т. 28, с. 538].

До тих «крилатих слів» в українській мові, які виражають «здорову, розумну, побожну психіку» о. Т. Олійник зараховує саме стійкий народний вислів *Що Бог дасть* — «вияв повного довір'я, надії», що означає «віру в Боже Провидіння, що буде, як буде, так і буде — тобто дуже добре. А коли хтось у такій добрій вірі, він щасливий...» [25, с. 286]. Покладання на Божий провід закарбоване також у приповідках *Дасть Бог світ, дасть і совіт; Дасть Бог день — дасть і пожиток* [39, № 5318, 79].

Народне уповання на Боже Провидіння співзвучне євангельському закликові тримати власні думки якнайдалі від майбутнього (Мт. 6:34). Ніхто не може знати, що з ким буде: *Ніхто з Богом на раді не був* [3, т. 27, с. 2]; *Я не Пан Біг, наперед не знаю* [3, т. 28, с. 388]; *Ніхто з Богом контракту не брав* [39, № 36]; *Хто ж в світі знає, що Біг гадає!* [40, т. 2, с. 50]; Божих сил не можна вгадати (Людині не дано знати, як Бог править світом [40, т. 2, с. 48]. Наведені вище вислови співзвучні з укладеним в уста Бога пророком Ісаєю: «Думки Мої — не ваші думки, і дороги ваші — не Мої дороги... Бо так, як небеса вищі від землі, так думки Мої вищі від думок ваших» (Іс. 55:8—9). Тому й народ упевнений, що *Господь ніколи не накладає обов'язків без призначення; Біг суде не так, як люде* [39, № 34]; *Всі ми в нашого Бога дурні;Бог з дурнями не говорить* (Бо вони не розуміють Божої правди); *Життя наше закоротке, щоб пізнати правду Божу* [40, т. 2, с. 47, 49].

«Тільки одне єство стоїть над людською драмою і розуміє її — Бог. Він знає, куди веде світ. І щоб розуміти точку зору Бога, — пише о. К. Панас, — треба було б бути Богом» [27, с. 100]. Саме таке переконання утвердилось у традиційній духовності українців: *Бог знає, що робить; Він знає, що починає; Нам не судити, що Богові робити; Господь Бог старий господар* (Рядити світом Бог знає добре й без нас [32, т. 1, с. 21]. «Бог знає скоріш, чого нам треба, нім ми у Нього просимо», — коментує В. Плав'юк приказку *Знає Бог із неба, що кому треба* [32, т. 1, с. 22]. У тих випадках, коли чогось не знаємо або не можемо передбачити, у народі прийнято казати: *Бог його знає!*; *А Бог його зна!*; *Господь його знає; Бог то святий знає, що з того буде* [39, № 7869, 7868]; *Бог те знає, а не ми грішні* (Ном., № 30); *Бог їх знає, що він до неї має*. Знахарі, даючи ліки хворому, примовляють так: *Коби не зашкодило, а чи поможе, то Ти знаєш, Боже.*

Дослідження пареміографічної спадщини українців як одного зі способів релігійного самовияву нації засвідчує, що народ в простоті серця дивиться на своє сьогодення і не забігає думками в майбутнє, усвідомлюючи, що воно йому не належить, а повністю перебуває в руках Бога. Будь-яку розмову про «найближчу будущину» обов'язково попереджали формулою *Дасть Бог діждати*, мовляв, зробимо те й те, коли дасть Бог дочекати [3, т. 23, с. 24]. Цей образний спосіб, у який український селянин висловлював свої думки чи запитання в oratioobliqua (непрямій мові), дивував і захоплював І. Франка. Він, зокрема, писав, що з уст нашого селянина слова пливуть, «як медова річка, овіяні дивним чаром здорової, чистої індивідуальності» [42, с. 9]. Важко не погодитись із І. Франком, адже усне народне мовлення свідчить про релігійність українців як невичерпне джерело оптимізму, надії і віри на краще, як засіб збереження рівноваги духу і психічного здоров'я.

Думки про те, що очікує людину, не породжують смутку, знеохочення і пригнічення в того, хто не має сумнівів у батьківській любові Господа, тому він не турбується надмірно про майбутнє, а з надією, сподіванням на добре завершення чогось каже: *Дав би то Бог!; Коли б то Бог дав!* [39, с. 145]. Носіями часто вживаного в мовленні вислову *Дасть Бог* є люди, які прагнуть забезпечити й оберегти себе від усіх затій пануючого у світі зла, передаючи своє життя й долю на волю Вседержителя. Власні польові пошуки фіксують відповідне тлумачення нашими сучасниками цього загальновідомого фразеологізму усно-розмовної народної сфери: «Цей вислів вживають люди, які вірять у Божу допомогу, надіються на неї, сподіваються її отримати. Вона може стосуватися роботи, здоров'я, сімейного щастя чи ще чогось іншого», — пояснює молода жінка з міста Буська, що на Львівщині[2].

Згадуючи про свята або празник у наступному році, а також у розмові про майбутнє, наприклад, домовляючись про зустріч, в народі примовляють: *Дай Боже (в гаразді) дочекати!* або *Коби дав Бог дочекати* [3, т. 10, с. 75; т. 16, с. 317]. Варто зауважити, що такі вислови народної побожності відповідають біблійним настановам про те, як повинні виражати свої думки християни. Дозволимо собі навести цитату зі Соборного послання апостола Якова. «А ну тепер ви, що говорите: «Сьогодні чи взавтра ми підем у те чи те місто, і там рік проживемо, та будемо торгувати й заробляти», ви, що не відаєте, що трапиться взавтра, — яке ваше життя? Бо це пара, що на хвильку з'являється, а потім зникає!.. Замість того, щоб вам говорити: «Як схоче Господь та будемо живі, то зробимо це або те» (Як. 4:13—15).

Усталений спосіб ведення розмови українцями зафіксовано в художній літературі, як-от у трилогії «Волинь» У. Самчука: «То, батюшка, *кебто Бог допоміг* з нужди вибитися. Хто своїй дитині ворог...»; «Коли б його, *Бог дав*, продати ту овоч, як слід...» [33, № 6, с. 84; № 5, с. 37]. У покладанні надії на Бога виявляються такі риси народного характеру, як турбота про життя і «хліб щоденний» у розумних межах, брак пихи, зарозумілості. Такі мислеформи узгоджуються з християнським принципом, за яким «слід робити так, наче б усе залежало від нас, а надіятися на Бога так, наче б усе залежало від Бога» [5, с. 32].

У народі розуміли, що результати людської праці залежать не тільки від старань самої людини. *Всьо надармо, як Бог не ласкав*, — казали українці. Цю скристалізовану у приказці народну думку розгорнуто в розмові з одним із наших респондентів. «Як Бог не поблагословив тобі твого добра, то всьо надарма, — стверджує він. — Ми нічого з собою не заберем... Нераз ті діти або скажут нам дякую, або і води не подадут за ту тяжку працю, шо ми так старалися... Як Бог не поблагословит ту нашу працю, то всьо піде надарма. Хіба мало так було: великі господарства, великі господарі, хазяїни — то могли з презирством дивитися на тебе, шо вони такі господарі. Переживаємо якийсь час — всьо так змінюється, багацтво зникає. Бог забирає так скоро тих людей, шо вони навіть не можуть потішитися тим добром, або то вже для них не має значення...»[3].

Паремійна творчість українського народу відображає погляди селян на Бога як управителя природніми явищами, які нерідко зводять людську працю нанівець: *Ой година, пананьку, але що ж робити, коли так Бог дав* — «година» тут у значенні

[2] Домашній архів автора. *Тарасюк І.П.* Уявлення українців про співпрацю людини із Богом у народних приповідках: Польові матеріали, зібрані у 2009 р. — Арк. 31.

[3] Домашній архів автора. Тарасюк І.П. Уявлення українців про співпрацю людини із Богом у народних приповідках: Польові матеріали, зібрані у 2009 р. — Арк. 47.

«лиха погода» або «негода» [3, т. 28, с. 414]. *Як Бог не годит, то й вогонь не горит; Як Пан Біг не годит, то й у печі не горит* — значить: як нема щастя, то й найкращі почини сходять ні на що [3, т. 16, с. 372, 373].

У релігійній свідомості людини Бог як творець має повну владу над своїм творінням, у тому числі над силами, явищами природи: Коли Біг годить, то й огонь горить — коли Бог дає щастя, дослівно: дає погоду [3, т. 10, с. 80]. «Люди свої поля обробляють різними добривами, багато разів сапають, вириваають бур'яни і чекають гарних плодів зі своєї обробленої землі. Коли є неврожай, вони стають розчаровані і, мабуть, не всі знають, що і Бог бере участь у їхній праці, Він дає наказ ниві родити чи ні. Так що просім, щоб родило», — розмірковує шістдесятирічна жителька Львова над змістом приказки І на гною не виросте, як Бог не зародить[4]. Нещодавно довелося почути у розмові двох жінок, які гомоніли в автобусі по дорозі додому про затяжні дощі, що не вщухали після тривалої посухи, таку приповідку: Не просіт в Бога дощу, а просіт врожаю. Народний погляд з цього приводу висловлений у безлічі паремій, як-от: Не з солі, не з ролі, а з Божої волі; Не родит ролі, але Божа волі — на «найліпшій ріллі в лихий рік буває лихий урожай» [3, т. 27, с. 33]; По Божому гречка родить, — кажуть, коли хтось загадує наперед [39, № 2608] і сподіваються: Як Господь позволит, пшениці сі вродит.

Ці та низка інших загальновживаних в народному мовленні стереотипних висловлювань, як-от: *Коли Бог не велить, то нехай не болить* [39, № 8346], — це відповідь людини на особисту волю Вседержителя, що проявляється кожної миті як подія, це підпорядкування актуальному діянню Божому і готовність завжди ставити його на перше місце. «Діти ростуть і кожне з них *хай буде те, що Бог і ми хочемо*, — каже герой твору У. Самчука. — Хай вони свідомо знайдуть свою стежку» [33, № 6, с. 55].

Різноманітні за призначенням, використовувані в різних ситуаціях (вибачення, подяки, побажання, благословення, прощення, привітання та інше) й емоційних станах стійкі вислови з народного мовлення відображають особливий світ, у якому Бог є активною, діючою силою в житті людей: *Бог (Господь) дав (дає); Бог (Господь) милував (помилував); Бог (Господь) несе (приніс); Бог (Господь) привів; Бог (Господь) прийняв [душу] до себе; Бог (Господь) розум одібрав (відняв, забрав); Бог простить; Бог розумом зобидив (обділив); Бог розум послав; Бог розуму не дав; Дасть (поможе, пошле) Бог (Господь) милосердний; З чим Бог послав; Чим (що) Бог послав (дав); Як Бог велів; Як Бог (Господь) помилує (боронить); Як Бог дасть; Як Бог на душу покладе (положить); Все від Бога; Боже благослови; Хай (нехай) Бог (Господь) прощає (простить); Хай (нехай) вас (тебе) Бог (Господь) благословить; Хай (нехай) вас (тебе) Бог (Господь) не забуде; Бог на поміч; Бог тобі (їй та ін.) суддя; Помагай Біг; Хай (нехай) Бог (Господь) помагає; Бий тебе сила Божа; Бог (Господь) би тебе (його, її та ін.) скарав; Хай (нехай) тебе (його, її) Бог (Господь) поб'є (покарає)* та інше [41, с. 36—43].

Народний світогляд виявляє форму релігійної свідомості, в якій Бог є не предметом теологічних спекуляцій, яким можна маніпулювати за допомогою наукових і філософських аргументів, — а особою, яка бере активну участь у житті людей. У народному афористичному мовленні вимальовується картина світу, в якій людина бачить залежним від волі Всевишнього час, термін свого перебування на землі. Бог той, хто дає і визначає тривалість життя кожної людини. За твердженням І. Франка, у віруваннях народу відбився погляд, за яким Бог виконує роль «містичної Парки Судільниці»: *Доки Бог жити судит* [3, т. 23, с. 118]. Варіантами до цього звороту є такі народні вислови: *Поки Бог віку протягне* [39, № 7736]; *Доки ми Бог жити подовжит... жити позволит; Хто ще знає, доки нам Бог віку подовжит* («доки поживемо, на це Божа воля»). *Він не знає, на що го Бог на світі держит*, — кажуть про того, хто не знає різниці між добрим і злим. *Мене буди Бог диржяти і добрі люди*, — говорить чоловік, надіючись ще прожити довгий час [3, т. 10, с. 77; т. 28, с. 448, 446, 389].

За народними переконаннями, Боже провидіння виявляється і в тому, що Господь користується людьми та природніми засобами, щоб прийти людині на допомогу: *Баба з лікарством, а Бог з помоччю; Як Бог поможе, то й баба поможе* [39, № 8416, 8415]. Зокрема, Божим даром є не тільки саме життя, а й

[4] Домашній архів автора. Тарасюк І.П. Уявлення українців про співпрацю людини із Богом у народних приповідках: Польові матеріали, зібрані у 2009 р. — Арк. 3.

здобутки медицини: *Пошле Бог вік, то дасть и лік; Як дасть Бог на вік, то найдеться и лік* [39, № 8344]. Лікар сам по собі не може «ручитися» за життя хворого: *Лікар дає лік, а Бог вік* [3, т. 24, с. 354]. Такі уявлення й досі збереглися у свідомості українців. «Жодній людині не відомо, скільки їй жити, це знає лише Бог. І незалежно від того, хвора вона чи ні, її життя буде продовжуватися доти, доки захоче цього Бог. Коли Бог дав людині життя, то Він і піклуватиметься про неї аж до смерті, тобто коли вона захворіє, то знайдуться і ліки, які вилікують хворобу. Це і є любов Бога до нас. Буває, люди потрапляють у страшні аварії, після яких можна і не вижити, але стаються чудеса: життя продовжується, бо цього хоче Бог», — почули ми від студентки зі Сокальського району Львівської області[5].

Світоглядні переконання українських селян про Божий промисел в їхньому житті майстерно передав у своєму творі У. Самчук, характеризуючи свого головного персонажа, зокрема, такими словами: «Він вірив, що Бог мудро будував наш світ. *Дав він хоробу, але й лік від неї*. Все потрібне, все на місці. Збагнути мудрощі великого творіння — значить вірити у велику доцільність усього, що дав нам найвищий Творець — і, вірний своїй філософії, він стійко і мужньо зустрічав усяке горе, так само, як і радість, шукаючи нової рівноваги» [33, № 6, с. 29].

Народознавець Є. Згарський, аналізуючи численні приказки і прислів'я зі збірки М. Номиса, які, за його словами, «полны самыхъ быстроумныхъ убѣдительныхъ истинъ», уважаючи їх доказом вродженого глибокого нахилу народу до філософських роздумів, підкреслював особливу роль віри у його самозбереженні, писав, що «народъ у Бога находилъ отраду, потѣху: *Живый народъ нашь, якъ долго жива его вѣра*» і лихо такому народові, якщо поміж людьми замертвіє віра. «Кто вѣритъ, того Богъ не оставитъ, а невірній безъ проводу Божого ступае на путь лукавства». Приповідковий матеріал дослідник розглядає як відображення релігійного світогляду, за яким «въ полной горячой вѣрѣ сдается человѣкъ во всѣхъ дѣлахъ своихъ на Бога; вѣра проводитъ его черезъ всѣ случаи жизни, вѣра потѣшаетъ въ часъ смерти» [24, с. 12, 8—9].

[5] Домашній архів автора. Тарасюк І.П. Уявлення українців про співпрацю людини із Богом у народних приповідках: Польові матеріали, зібрані у 2009 р. — Арк. 28.

Немає нічого певнішого, ніж смерть, вона є загальною долею людей: закон смерті стосується усіх, і в тому законі нема жодних винятків. *Коби життя, а смерть прийде, — каже народ* [32, т. 1, с. 123]. *Як напише Бог смерть на роду, то не обійдеш и на льоду* [39, № 13929]. «Що каждого человѣка певно не минае, то смерть, — коментує Є. Згарський народнорозмовні вислови *Сей світ позичений; Сей світ як маковий цвіт; Чоловік на світі як муха, як банька на воді*». Народознавець зазначає, що людина, як і будь-яка річ, своїм тілом є явищем, природа ж усяких явищ не тривала, а минуща. «Якъ уродилась, такъ и помирае на свѣтѣ кажда людина: *Отъ смерти ни откреститися, ни отмолитися; Смерти не отперти; Смерть не минающа дорога*. Ростутъ всѣлякіи лѣки, но на смерть ніякого: *На смерть нема зеля; Смерть лести не знає*» [24, с. 26—27].

Але у цьому загальному законі є три речі невідомі: коли помремо, як і де це станеться. *Бог не трубить, коли чоловіка губить*, тобто не попереджує людину, «зсилає загибель несподівано». І. Франко пов'язує походження звороту «Бог не трубить» з відомою притчею про смертну трубу зі старозавітного оповідання про Варлаама і Йоасафа [3, т. 10, с. 70].

Раптова, «нагла» смерть уважається в народі великим нещастям або карою Божою, виняток становить, як щаслива в Бога, смерть від грому. Тому просили: *Не дай, Боже, наглої смерти* [3, т. 27, с. 126]; *Дай, Боже, з який час лежати, а не нагло помірати* [39, № 8303]. Проте тривале перебування між життям і смертю теж не є бажаним: *Боже, як прийде час умерти, не допускай довго лежати — кажи прийти смерти!* [39, № 8304].

Властивим людині є також боятися глибокої старості. Не дай, Боже, нікому дочекати великої старости, — кажуть зазвичай. Цікавим є зафіксоване під час польових розслідів пояснення цього народнорозмовного вислову: «Шоби не бути комусь в тягар. Навіть може бути і стан тяжкий в людини, але є в родині так, шо ніхто тобою не тяжиться, ніхто на тебе не відказує, радіє. Навіть коли людина лежача, але родина ходить за тою людиною і задоволена, шо вона жиє... Але часом аж потім приходить розуміння, що хворій людині треба уступати у всьому... Шоби людина не відчувала, шо вона є комусь тягарем. Є багато напасли-

вих старих, що вони собі нічого з того не роблять. Не залежить то від глибокої старости. Як людина не має коло кого бути і не дає сама собі ради зробити коло себе найпростіші речі — то вже трудно. Якщо ти не маєш нікого, хто би до тебе заглянув, запитався, чи ти нічого не потребуєш — не дай, Боже, такої глибокої старості» [6].

Великим нещастям уважається й смерть на самоті, без присутності людей: *Не дай, Боже, смерти без людей*. Кожен волів би закінчити свою земну мандрівку спокійно й у своїй хаті, а не десь далеко поза рідною домівкою чи в чужому краю, тому бажали собі: *Дай, Боже вмерти, та не під чужим плотом!* [3, т. 27, с. 126, 237] або *Не дай, Боже, під чужим дахом умирати*. Таке бажання продиктоване гірким життєвим досвідом народу. «Не дай, Боже, якась біда, якась війна — і твої хати нема, твого даху... В своїй хаті, навіть як не маєш родини, то чужий ті шось поможе... Навіть в лікарні вмирати — то є тяжко, — ділиться з нами своїми міркуваннями старенька жінка. — Шо є вдома, то вдома. Дехто не може вмерти в чужих стінах. То страшно — між чужими вмирати, ліпше нічо не пам'ятати. «Борони нас, Боже, від наглої, несподіваної смерти» — то всюди так пише. Людина живе і має бути готова, має бути висповідана і прийняти причастя» [7].

Час і спосіб смерті закрив перед нами Господь для того, згідно з християнським вченням, щоб ми завжди були готові до неї [26, с. 41]. «Пам'ятаю я, Господи, що коли післав Ти нас на світ, як слуг Своїх, то прийде час — і Ти покличеш нас знову до себе, — йдеться у молитві про щасливу смерть.— Але від очей наших закритою є Воля Твоя, для того, щоб ми не знали часу нашої смерти і тому кожної хвилини готувалися до Твого поклику» [21, с. 182]. Старі люди, коли їх питають про здоров'я, відповідають: *Держит нас Пан Біг до якогось чьису* або *Здоров, поки Бог подержит; Жию, доки Біг дасть* [3, т. 16, с. 543, т. 23, с. 174, 121]. *Ріжних людий Пан Біг на щось держит; Всім нам Бог конець держить («призначив, що з нами має бути); Всіх нас Пан Біг на щось державить* [3, т. 24, с. 336; т. 23, с. 289; т. 16, с. 276], — переконані віруючі люди, які цілковито віддаючи своє життя в руки Вседержителя і Його проводові, покладають надію на Нього, що Він провадитиме їх відповідно до призначення й мети, до якої Він їх призначив, тобто до «вічного щастя з Ним і в Ньому в небі» [20, с. 11]. *Най мі Бог діє, де хоче*, — примовляють у значенні «нехай по смерті Бог робить зі мною, що хоче, а тут я не можу інакше» [3, т. 10, с. 82]. Про людину, доля якої невідома, здогадуючись, що вона пішла і померла десь на чужині, кажуть: *Пішов та й го Господь прийняв* [3, т. 24, с. 547].

Відомо, що питання терпіння, смерті, сенсу життя мають визначальне значення для всього людського буття і викликають занепокоєння й тривогу. Релігійна пропозиція звільняє людину від екзистенційних страхів і сумнівів. Віра не знімає великої кількості питань, але «дає нам почуття впевненості, яке робить біль більш терпимим, невдачі більш відносними і дозволяє нам усвідомити наше земне існування як перехідний етап до Вічності» [23, с. 92]. У формулі жебрацької молитви за покійника мовиться: *Прийми го, Господи, де всі сьвяті праведні спочивають* [3, т. 16, с. 437]. Про того, хто умер, образно кажуть: *Спрьитав го Бог з того сьвіта* [3, т. 27, с. 163]. Людина є гостем у світі земному, прийшла з невідомого і повертається в невідоме. *Аби го Бог уже раз із цього світа зібрав!* —говорять проневиліковно хворого, що не живе, а мучиться [3, т. 10, с. 79].

Чітке уявлення про людське життя як тимчасове перебування на цьому світі фіксують польові матеріали. «У кожної людини на Землі є своя місія, і коли ми її виконуємо, тоді Бог забирає нас до себе, — розповідає мешканка Жидачівського району Львівської області. — Раніше дуже дивувалася, чому Бог забирає від нас молодих, дорогих нам людей... і досі дивуюся. Але, напевно вони зробили на цьому світі те, що мали зробити, виконали Його волю» [8].

Цікавим з цього погляду є народнорозмовне означення поняття смерті як *дороги до Бога* [3, т. 23, с. 35]. Вислів *Він на Божій дорозі* значить

[6] Домашній архів автора. Тарасюк І.П. Уявлення українців про співпрацю людини із Богом у народних приповідках: Польові матеріали, зібрані у 2009 р. — Арк. 49.

[7] Домашній архів автора. Тарасюк І.П. Уявлення українців про співпрацю людини із Богом у народних приповідках: Польові матеріали, зібрані у 2009 р. — Арк. 8.

[8] Домашній архів автора. Тарасюк І.П. Уявлення українців про Бога: Польові матеріали, зібрані у 2007 р. — Арк. 14.

«ладиться вмирати, дуже хорує, конає вже» [3, т. 10, с. 100]. Смерть викрадає в людини життя, беззмістовність спонукає її шукати мету свого Творця, щоб таким чином знайти власний сенс. Стійкі звороти мови фіксують відгомін народних вірувань у загробне життя як продовження земного з усіма його заняттями, як-от: *Пішов до Бога вівці пасти* [3, т. 10, с. 200].

Людина помирає тілом, але не помирає душею: *Душа не сусід: її не випреш; Душі не витряхнуть*. «Помирає человѣкъ такъ, якъ кажда звѣрина, — зазначає Є. Згарський, — але отличается отъ звѣрятъ своею душею: *Здохъ якъ песъ, кромѣ души святои*. Душа оживляе, въ души духъ проживае: *Духъ святый изъ* нами» [24, с. 27]. За народними уявленнями, душа до того часу в нас, доки Бог судив: *Наша душа — Божа воля* [3, т. 28, с. 434]. Душа йде з тіла туди, куди їй Бог судить. *Бог ми душу дав, а ти не маєш права відбирати*, — говорить чоловік, на якого інший кидається до бійки. Хворий, якому набридло вже лежати, просить: *Боже, Боже, озми душу та дай здоровлє!* [3, т. 23, с. 80]. І досі зворот *Віддати Богові душу* побутує у нашому мовленні у значенні «умерти». Старий дід, якого хтось привітав добродушно-жорстокою фразою «Діду, а ти ще жиєш?», відповів: *Живцем не полізу під землю, коли Бог душі не бере* [3, т. 23, с. 105].

Про того, хто нікому нічого не винен, нікому не робить кривди кажуть, що *Він лиш Богові душу винен* [3, т. 23, с. 80], а побажання *Нагрів би ти Бог душу* слід розуміти так: «щоб упокоїв її в раю» [3, т. 24, с. 427]. Тут доречно згадати, що у смислі, яким особа спрямовує себе до того, що є понад нею і що виходить за межі її смерті, Франко, один їз авторів в царині екзистенціальної філософії, вбачав осмисленість людського існування. Це світло, яке осяює її, тепло, яке дозволяє подолати страждання, смерть, нікчемність і страх існування [11, с. 83].

Пареміографічний фонд українців є невичерпним джерелом для вивчення традиційних уявлень про смерть, «тамтой світ», «Царство Небесне» тощо, тому це питання потребує окремого розгляду. Зазначимо лише, що в народній приказковій прозі відображено розуміння земного життя як приготування до іншого, кращого життя; земля — то тільки тимчасове місце перебування людини, в якому немало страждань, болю і зла, а справжнього щастя на цій землі не знайти.

Атрибути Божої волі в народних приказках і прислів'ях

У нашій народній мудрості закарбувалось розуміння Бога як найвищого принципу існування й життя Всесвіту: *Над Богом нема нікого; нема в світі над Бога* [39, № 6, 4], що відповідає християнській концепції про Бога, адже окремою й визначальною ознакою біблійного монотеїзму є перша норма Заповідей: «Не будеш мати інших богів, крім Мене», а також: «Господь Бог наш, Господь єдиний» (Втор. 6:4); «Я перший і останній, і крім мене нема Бога» (Іс. 44:6). Наведені вище приказки співзвучні й зі словами Спінози з його «Етики»: «Все, що є — в Бозі і без Бога нічого не може бути і нічого не можна собі уявити» [38, с. 347].

Досліджуючи народну інтерпретацію релігійного поняття Божої волі, можемо виділити кілька її аспектів. Передусім — це абсолютна **незалежність, суверенність, необмеженість**: *Хто Господу розкаже?* — Бог дає чоловікови те, що сам хоче [3, т. 16, с. 437]; *Біг усе дає, як сам знає* [39, № 32].

Бог є Володарем над усім, що діється, Він вільний і не є під жодним впливом чи владою будь-чого чи будь-кого, окрім Себе: *Волно Богу що хотіти, то чинити* [39, № 22]. Тут прослідковуємо збіжність народнорелігійного та біблійного образу Бога як того, «Хто все чинить за радою волі Своєї» (Еф. 1:11).

У паремійних поняттях можемо виокремити **визначальну** і **дозволену** волю Бога. Якщо визначальна воля — це те, що Він здійснює, то дозволена воля — те, що Він дозволяє, аби воно трапилося: *Як Бог позволит, пшениця сі вродит;Вже як Бог допустит, то й суха верба сі розпустит; Як Бог допустит, то й сухе дерево пустит*: станеться чудо, як на те буде Божа воля; *Як Панбіг допустит, той вовк із зубів пустит*: і лукавий, завзятий чоловік подобріє та змилується [3, т. 23, с. 31, 32].

Утверджуючи погляд про високу гуманність, здорові життєві основи народної моралі, відображені у народних приповідках, Є. Згарський пише, зокрема, про співвідношення людської і Божої волі у світосприйнятті українців. Дослідник наводить приклад діяльності людей «великої волі», справи усього життя яких не втрачають своєї актуальності по сьогод-

нішній день. «О нихъ кажемъ, що воля ихъ свята была, а въ дѣлахъ ихъ самъ Господь Богъ воплотился, — зауважує етнограф. — Такъ велику силу имѣе розумна воля человѣка, если поблагословитъ Господь, бо насупротивъ Божой волѣ, не остоится ніяке человѣческе дѣло» [24, с. 44].

Питання Божої суверенності і її відношення до людської волі народна мудрість вирішує так: *Чоловік думає, а Бог умає; Чоловік гадає, а Бог розполагає* [39, № 82]; *Чоловік мислить, а Біг рядить* — наміри чоловіка не все сповняються, бо ними керує вища сила [39, т. 28, с. 315]; *Чоловік крутить, а Бог розкручує* [39, № 84]; *Чоловік мислит, а Бог керує* — «чоловік строїть пляни, а їх сповнене не залежить від нього» [3, т. 24, с. 395]; *Хто собі що обіцує, тоє Бог ніцує* [39, № 19]; *Чоловік так, а Бог инак* — чоловік думає так, а станеться зовсім інакше [3, т. 28, с. 316]. Ці твердження перевірені багатовіковим досвідом народного життя, в якому людська воля є завжди відносно малою частиною будь-яких обставин. Людина підлягає багатьом впливам, які є поза її контролем. Вона має свободу, але у певних визначених межах. Звичайно, будь-яка особа не аж так обмежена, щоб не мати сили приймати рішення і робити вибір.

За твердженням Є. Згарського, всемогутня Божа воля і сила не пригнічує ні волі, ні сили «всѣхъ безчисленныхъ истотъ», оскільки Бог є сам по собі «найдокональшою свободою: *Его воля, его и законъ*». Бог, «доконалая свобода», не є творцем неволі: дав кожній істоті «сукромую волю, дабы стремилась къ свободѣ». Людині дав Бог розум, щоб вона законом досягала свободи, яка полягає, на думку народознавця, у поєднанні закону з волею людини. «Человѣкъ отъ самого Бога изъ розумомъ сотворений на волю: *Воленъ Богъ, та и ты; Кому розумъ, то и воля*» [24, с. 6, 39].

Проте той, хто створив світ і його закони, у жодній мірі їм не підвладний. Він може з абсолютною свободою все зупинити, переступити чи змінити. *Не все ж Біг дарує, про шо люд міркує; Чи дасть Бог — не одмолиться, не одкупиться* [39, № 71, 83, 51]. *Як не ряди, а не буде так, як ти хочеш, а так буде, як Бог дасть; Не так буде, як ворожка шепче, а так буде, як Бог дасть* [39, № 1072, 234]. «Ничимъ розумъ человѣка проти Божой волѣ», — пояснює Є. Згарський приказку *Як Біг не схоче, то хоть бись десять голов мав, нічого не зробиш* [24, с. 6]. Мати десять голов — значить «мати розум за десять людей» [3, т. 10, с. 90; 39, № 17]. Коментуючи приповідку *Чого (кому) Бог не дасть, того и коваль не* викує [39, № 83], учений стверджує: «Высшіе судьбы, а нежели всякій розумъ, всякая воля, всякіи человеческіи усилія, разрешаютъ щастье въ войнѣ» [24, с. 96]. Вільна воля Божа є для віруючих велика і незбагненна. У цьому християнський світогляд є принципово відмінний від політеїстичної ментальності.

В уявленнях народу Божа воля є **нездоланною, всесильною**. Жодна подія не може відбутися всупереч волі Всевишнього. Людина не може протиставити себе Божій волі і змінити дію Його сили: *Волно Богу и зв'язавши в рай укинути* [39, № 23]; *Богу сі не спротивиш* — що Бог дає, мусиш приймати; *Силою в Бога не взяти; З Богом не биться; З Богом до бійки не станеш* — силою Богу (Божому присудови, наприклад, смерти, хворобі) не спротивишся; *До Бога з києм не підеш; Каменьом до Бога не докинеш* — проти Божого присуду не запротестуєш, не збунтуєшся, що Бог дає, мусиш приймати [3, т. 10, с. 71, 77, 79]; *З Богом не будеш позиватьcя* [39, № 41]; *З Богом до права не підеш* — що Бог дасть, треба приймати, суперечка неможлива; *З Богом нима права* — що Бог кому судить, того ніхто не розсудить [3, т. 10, с. 77; т. 28, с. 389]; *З Богом нічого жартувати; З Богом не з хлопцем жартувати*. Така народнорелігійна постава щодо Божої волі відповідає біблійним нагадуванням людині про її повну залежність як створіння: «Хто бо сопротивиться Його волі? А хто ти такий, чоловіче, що сперечаєшся з Богом?» (Рм. 9:19).

Цю трудність — примирення божественної суверенності і людської волі — називають антиномією, тобто очевидною суперечністю між висновками, які видаються однаково логічними, поміркованими і потрібними. Суверенність Бога в жодний спосіб не зменшує нашої свободи: «нашим привілеєм і відповідальністю є знати і чинити Його волю» [17, с. 33]. Народнорелігійне розуміння світу, за яким створіння повинно смиренно поклонятися волі свого Творця всюди, де вона проявляється, майстерно передав У. Самчук устами одного зі своїх персонажів: «… Але Господь Бог у великій своїй мудрості створив наш мир так, що коли ми уважніше приглянемося

його творінню, не знайдемо сміливості *перечити Його великій волі*. Все, що стає з нами, все потрібне, все необхідне. Ми можемо плакати, можемо ламати з розпуки руки, але *Воля Всевишнього є неухильна*... Певно, так є ліпше. *Так хоче найвища воля*» [34, с. 49].

Приповідки вербалізують такий досвід сприйняття Бога, за яким Його воля щодо людини є **неминучою**. Приказку *Як Бог дасть, то і в вікно подасть* І. Франко характеризує як «фаталістичний погляд на щастє: воно приходить нераз до такого, що його зовсім не шукає», а вислів *Що Бог має дати в лісі, то й до хати принесе* — «фаталістичний погляд на неминучість певних пригод у людському життю» [3, т. 10, с. 90, 89]. Значне місце паремії подібного змісту посіли у збірці М. Номиса: *Кому Господь має що дати, то дасть и в хаті; Коли Бог дасть, то и в вікно вкинь; Як Бог дасть, то и в окно подасть; Як Бог дасть, то и тут завдасть; Як Бог дасть, и в печі не замажешся; Що Бог навіне, того ніхто не мине* [39, № 1676, 4288, 1678, 14, 2174, 55].

Божа воля є втіленням долі як неминучості: *Нема долі без Божої волі; Доля луччая Божая, ніж матчиная; Як не дав Бог талану змалку, то й не буде до останку; А що зробиш, як судьба Божа; Бог дасть долю и в чистім полю; Лежень лежить, а Бог для нього долю держить... а над ним Бог кряжить; Лежухові Бог долю дає* [39, № 1680, 1749, 8948, 1682—83].

Слід зазначити, що традиційні й сучасні погляди народу щодо життєвого шляху людини як наперед визначеного Богом, у цілому збігаються. Ось як висловив свої міркування на цю тему один із наших респондентів: «Уважаю, що десь там, у Бога, написана доля кожної людини. Він знає наперед, що має статися, і просто веде нас по різних стежках, для когось — тернистих, для когось — не дуже, до кінця»[9].

Народною вірою в фаталізм людського життя пояснює І. Франко приказку *Бог кожному призначує частку ще нім на сьвіт прийде* [3, т. 28, с. 302]. В «Галицько-руських народних приповідках» знаходимо ще такі стійкі вислови даної тематичної групи: *Бог кожному чьистку тримає* («народне вірування, що Бог призначує кожному чоловікови його долю»)*; Чоловік стріляє, а Біг кулі носить* — людські наміри часто перебиває доля; *Ніхто не знає, що му Бог судив* — не знає наперед своєї долі [3, т. 28, с. 388, 316, 447]; *Яку ми Пан Біг дорогу дав, таков* іду, тобто, яке заняття, становище в житті я зайняв, такого і тримаюся [3, т. 23, с. 41]; *Як кому Бог призначит, так буде; Що кому Бог судить, того ніхто не розсудить* — значить: що з ким має статися, того ніхто не відверне [3, т. 24, с. 590; т. 27, с. 186]; *Дав Пан Біг по доленьці, як мамі, так доненьці* — яка мати нещаслива, така й донька; *Дав їй Бог долю, як фандолю... як бандолю; Що кому в Бога записано... суджено... Бог судив* — «то його не мине, то буде»; *Як би я Богом був, то би-м не так запорьидив* — жартома «уговкують» чоловіка, який нарікає на свою долю [3, т. 24, с. 492; т. 10, с. 74, 89, 90].

Побутує переконання, що схильність людини до чогось, те, чому вона надає перевагу, особливості її внутрішнього світу — теж визначені Богом. Про того, хто змалку має певні думки, або кого тягне до чогось, кажуть: *Положив му то Бог на душу* [3, т. 23, с. 83]. В народі існувало застереження уникати товариства людей, яким «із природи призначено бути злочинцями» і які з дитячих літ набувають злочинних звичок — *Стережися того, кого сам Біг назначив* [3, т. 27, с. 175].

У процесі християнізації народного життя загальнопоширеною стала думка про те, що пару, чоловіка чи дружину обирає людині саме Бог. Варіантом загальновідомого євангельського вислову «Що Бог спарував, людина нехай не розлучає!» (Мт. 19:6) є народна паремія *Що від Бога суджено, то від людей не розлучено*. Так говориться про молоду пару, яку люди намагаються розлучити обмовами й заборонами [3, т. 10, с. 89]. Приказку *Перша жона від Бога, другу люди втараскают, а трету злий дух дає* І. Франко визначив, як песимістичний, хоч практичними досвідами аж надто часто справджений погляд на повторне подружжя [3, т. 23, с. 134].

В. Плав'юк зафіксував цілу низку приповідок, у яких йдеться про родинні зв'язки між людьми, як визначені Богом. Наведемо ці народні афоризми разом з коментарями до них: *Мама від Бога, а мачуха від людей* (мама призначена Богом, а мачуху люди порадили взяти); *Матері не купити, ані заслужити* (лише одну маму маємо, призначену Богом); *Що від*

[9] Домашній архів автора. Тарасюк І.П. Уявлення українців про Бога: Польові матеріали, зібрані у 2007 р. — Арк. 14.

Бога суджене, то від людей не розлучене (що Бог призначив, того вже людям не змінити); *Від Бога люб, а від попа шлюб* (милий призначений Богом, а священик звінчає); *Парохія і жена — то від Бога суджена* (віра фаталізм, що все на світі має призначену долю); *Жінка призначена чоловікові, як і смерть, від Бога* (народне вірування, що все для нас призначене Богом: і жінка, і смерть); *Добра жона і здоровля, бо з нами є Божа воля* (жона і здоровля призначені нам Богом. Віра в фаталізм — призначення) [32, с. 195, 24, 200, 242, 125]. Отже, для віруючих Божа воля — то єдина норма життя, що характеризує їх як простих духом людей, вільних від удаваності, двоєдушності, лицемірства, фальшу. На думку о. Т. Олійника, така простота випливає з віри в усюди присутнього Бога, який бачить людські серця і думки, бо людина — така, якою її бачить всевидючий Бог, а не така, як про неї думають інші [25, с. 47].

Поряд з народною творчістю, яскравим відображенням української духовності є художня література, в якій, за словами В. Яніва, «релігійність українського народу мусіла витиснути свій слід безпосередньо» [44, с. 185]. Тому словесні формули мови художніх творів є багатим матеріалом для дослідження релігійного світорозуміння і світоставлення. До тих майстрів художнього слова, що вміло передають колорит мовлення і мислення українців, належить Б. Лепкий. Ось які приклади усвідомлення людьми свого життєвого шляху як наперед визначеного Богом знаходимо у першій частині трилогії «Мазепа»: «Двигай цей хрест, мій сину, двигай, *Господь його на тебе вложив, терпи!*»; «Невже ж ти знаєш, *кого тобі Господь судив?* Але когось Він уже напевно вибрав для тебе...»; «Долі не маю. Таку мені *долю Бог судив, ніби курям на сміх*» [16, с. 53, 65, 61].

У свідомості народу поняття необмеженої і неминучої Божої волі пов'язане з поняттям Божої влади і сили: *Божа воля, Божа власть! — Божа воля, Божа сила! — ...що Бог схоче, те й зробить. — Божа власть, — що схоче, те й дасть* [39, № 2434]. «Богъ то истота, въ которой одно: воля и сила, — розмірковує Є. Згарський над семантикою приказки *Божа воля — Божа й сила.* — Такъ воля и сила въ одному, суть крайніи знамена Божой истоты. О такомъ Бозѣ учитъ свята церковъ, такій Богъ есть христіанскімъ Богомъ. Всемогущая Божая сила есть всемогущою Божою волею [...] Богъ, що найдокональша, найвысша истота, бо *Що его воля, то и сила*» [24, с. 5—6].

Зміст низки паремій засвідчує народне розуміння Бога як безмірно вищої від людини особової істоти, яка втілює в собі незбагненну надприродну, трансцендентну силу, що перебуває поза людським пізнанням: *Божих сил не можна вгадать* [39, № 31]; *Хто то годен Божу міць пізнати!* — значить, «ніхто не годен дійти і зрозуміти всі тайники природи» [3, т. 16, с. 366]. *Сила Божа, не наша; І найсильніші дістають силу від Бога; Де кінчається людська сила, там починається Божа* (чого не може зробити людина, те може зробити Бог). Таке розуміння незалежної Божої волі і сили відповідає старозавітньому образу Бога: «Страшний Господь, превеликий і влада Його — предивна!» (Сир. 43:28).

Народне трактування всемогутньої і незалежної Божої сили фіксують й етнографічні матеріали, зібрані під час польових досліджень. «Як є зло, ненависть — то є на то Божий суд. То не геци, — застерігає у розмові з нами вісімдесятилітній дідусь. — Во, скільки тепер є і стрешеніє землі, і потопи розмаїтії. То жеби-сьте знали, то воно до того йде, шо земля сі простує: де гора, де низина — то всьо єднакове буде... Бачиш, які герої були: Гітлер, Сталін був. Той хотів чорного, а той хотів червоного... Бог давав їм розум: «Роби, як хочеш, я ті даю багато-багато...» Москалі хотіли християнство скасувати, Гітлер хотів Європу завоювати. Але Божа сила перемогла»[10].

Аналізовані пареміографічні зразки дають змогу прослідкувати зв'язок народної фразеологічної образності з етнокультурними пріоритетами наших предків. Цікавим з цього погляду є етнопсихологічний ідеал українського воїна-лицаря, оборонця віри християнської і Руської землі, характеристику якому дав М. Грушевський на прикладі «Слова о полку Ігоревім». Наш видатний історик наголошує, зокрема, на готовності русича «у кожній хвилі віддати себе на *волю Божу*, «стати на суд», зарискувати життям, яка цінилася як прикмета мужа, «мужа» у властивому значенні». Сила духу воїна мотивувалась його релігійними переживаннями, уявленнями і переконаннями. «Справжній муж повинен бути на все готовим, спокійно дивитися в очі смерті і не втікати від *суду*

[10] Домашній архів автора. Тарасюк І.П. Уявлення українців про Бога: Польові матеріали, зібрані у 2007 р. — Арк. 20.

Божого. Мужньому князеві годилось на чолі полку розпочати битву і дати себе *Божій силі*» [7, с. 224]. Покладання на Божу волю,силу, підтримку і допомогу впродовж століть становило сутнісний елемент ментальності українців: *Як Бог не поможе, то й святі не оборонять; З одним Богом на сто ворог* [39, № 16, 12], — говорили вони.

У традиційних уявленнях народу ще одним атрибутом Божої волі є її **всемогутність**. Коли хтось «оповідає якийсь неправдоподібний, страшний випадок або говорить про якісь дивні, невидані твори природи», то кажуть: *У Бога все мога* (Бог всемогущий) [39, № 20]. І. Франко вказував на євангельське походження цієї приповідки [3, т. 10, с. 87]. «Бо для Бога нема неможливої жодної речі!», — промовляв архангел Гавриїл до діви Марії (Лк. 1:37). Цими ж словами звертався Ісус до апостолів: «У людей це неможливе, — але не в Бога; *у Бога все можливе*» (Мк. 10:27).

Таке переконання сповнює надією, тому важливе як для окремої людини, так і для всього народу. Роздумуючи про ті терпіння, які випали на долю українців, про зміни, що сталися в їх суспільному й духовному житті, тривожно звертаючи погляд у майбутнє, кардинал Любачівський, через десятки років знову ступивши на рідну землю, сказав: «Великі надії ні на кого покладати не можемо, великої помочі від людей не можемо собі обіцяти. Мусимо просити Бога, а він запевняє: «Просіть і дасться вам, шукайте і знайдете, стукайте і відчинять вам». Очевидно, у Нього нема жодної перепони, усе, що хоче може зробити, *у Бога усе можливе*, навіть уцих невідрадних обставинах [...]. Це все, що я міг би сказати до народу — не припиняти молитися. Помимо всіх труднощів, невідрадного становища — *Господь Бог може все пермінити*, що тільки захоче» [18, с. 1].

Подібні твердження, що змальовують Божу всемогутність, зустрічаємо у народній приказковій прозі: *Бог як схоче, так и из грязі поставить князі* [39, № 1677]; *Як Бог годить, то й мокре згорит* — значить, у щасливу годину доконається й таке, що чоловік міг би вважати неможливим [3, т. 16, с. 372]; *Як Божа воля, то вирнеш з моря* [39, № 18]; *Як Бог годит, то й камінь уродит* — значить: при відповідній погоді зродить і найменш плодюче поле, а в ширшому значенні: за сприятливих обставин удасться й найважча справа [3, т. 16, с. 372]. Уявлення про Божу всемогутність посідають важливе місце й у світоглядній традиції наших сучасників. Так жителька околиць Львова, розповідаючи про себе, зауважує: «Бог все знає, все бачить. З погляду шістдесяти років, вже тепер, я зрозуміла, як мною опікувалися… В яких я ситуаціях життєвих була, що можна було пропасти — а мене ніби хтось витягнув, підтримав мене…»[11].

Та істина, що для Бога нема нічого неможливого, є «щоденним приспівом, який повторюють не думаючи про нього. Але віра, що для Бога все можливе, — наголошує данський теолог і філософ С. К’єркегор, — має вирішальне значення для людини, яка дійшла до краю, для якої не залишається жодної іншої людської можливості». Адже «віруючі люди терплять, а невіруючі впадають у розпач [...]. Віруючий бачить й усвідомлює свою загибель, але він вірить. Власне це і рятує його від загибелі [...]. Ось так Бог і приходять на допомогу віруючому — дозволяючи йому вислизнути від жаху, або ж, наперекір усяким сподіванням, чудесним способом, божественно раптом виникає допомога. Чудесним способом, бо наскільки перебільшено несміливим було б думати, що людина не була врятована чудесним способом уже впродовж вісімнадцяти століть» [15, с. 387—388].

Отже, в можливому віруючі зберігають вічний і надійний засіб супроти відчаю. Існує багато тверджень про те, що етику, подану в Євангелії, можна використовувати як психологічну терапію для того, щоб кожен міг знайти притаманний йому спосіб повернути втрачену рівновагу. «Волі Божій завжди коріться, — повчає св. Іван Золотоустий, — і тоді трудне стане легким, і неможливе — можливим. Тільки, щоб ми мали тверду віру в Нього, і дивлячись на велич Його сили, ставали вище понад усе людське» [13, с. 46]. У цьому й полягає велика позитивна роль віри, що вирішує суперечності, підтримує дух українців, не дає їм упасти під тягарем життя, наповнює його змістом, метою і цінністю.

Паремійний матеріал, описаний у цьому викладі, не вичерпує теми народнорелігійних трансформацій поняття Божої волі і провидіння в українській культурній традиції. Ця тема потребує подальших ґрунтовних етнографічних й етнолінгвістичних дослі-

[11] Домашній архів автора. Тарасюк І.П. Уявлення українців про Бога: Польові матеріали, зібрані у 2007 р. — Арк. 1.

джень. Запропоновані для розгляду приповідки виражають традиційні народні погляди й уявлення, основані на вірі в залежність людського життя від волі Всевишнього і Його любові, готовність прийняти волю Творця, віддатися під Його промисел,опіку і захист. Смислове наповнення аналізованих у цій статті народномовленнєвих фраз, перлин народної мудрості, відображає специфіку мислення віруючої людини й основну потребу людини як конечної істоти — об'єднатися з абсолютним буттям, знайти, встановити, підтримувати, відчувати зв'язок із Богом. Паремії з опорними поняттями Божої волі і провидіння Божого належать до вербальної форми народної побожності, яка становить собою сукупність вартостей, що відповідає на фундаментальні питання людського існування: у чому суть життя, смерті і страждання.

1. Абетка християнської науки і обряду / скорочене вид. — Івано-Франківськ : Вид-во Івано-Франківської теологічної академії, 2002. — 339 с.
2. *Беля С.* Достатньо лише Бога / Славомир Беля ; з пол. пер. Н. Урсу. — Львів : Свічадо, 2007. — 136 с.
3. Галицько-руські народні приповідки : у 3 т., 6 вип. / зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко // Етнографічний збірник. — Львів, 1901. — Т. X. — 200 с. ; 1905. — Т. XVI. — С. 201—600 ; 1907. — Т. XXIII. — 300 с. ; 1908. — Т. XXIV. — С. 301—600 ; 1909. — Т. XXVII. — 300 с. ; 1910. — Т. XXVIII. — С. 301—600.
4. *Герилюк-Купчинський П.* Вірю в Бога / о. Петро Герилюк-Купчинський. — Львів : Місіонер, 1996. — 319 с.
5. *Греф Р.* «Так Отче» щодня з Богом / о. Ришард Греф ; з нім. переробив о. І. Назарко ЧСВВ. — Торонто : Вид-во оо. Василіян, 1977. — 98 с.
6. *Григоріїв Н.Я.* Українська національна вдача / Н.Я. Григоріїв. — Вінніпег ; Манітоба : Українська видавнича спілка в Канаді, 1941. — 61 с.
7. *Грушевський М.* Історія української літератури : в 6 т., 9 кн. / упоряд. В.В. Яременко. — К. : Либідь, 1993. — Т. 2—3. — 264 с.
8. *Грушевський М.* Історія української літератури : в 6 т., 9 кн. / Михайло Грушевський ; упоряд. В.В. Яременко. — К. : Либідь, 1993. — Т. 1. — 392 с.
9. *Дайчер Т.* Роздуми про віру: До питання богослов'я духовности / о. Тадеуш Дайчер ; пер. з пол. Л. Гайдуківського. — Львів : Свічадо, 2005. — 183 с.
10. З духовних повчань преподобного Силуана // Архистратиг. Душпастирський вісник храму св. Архистратига Михаїла. — Львів, 2004. — Ч. 7 (вересень). — С. 6.
11. *Іванчіч Т.* Діягностика душі й агіотерапія / Томіслав Іванчіч ; пер. О. Гладкий. — Свічадо, 2010. — 295 с.
12. *Казакова И.В.* Этническое сознание и этнопсихология белорусов (на материале семейных обрядов и обрядовой поэзии Могилевщины) : автореферат диссертации на соискание уч. степени канд. философских наук / И.В. Казакова. — Минск, 1993. — 19 с.
13. *Катрій Ю.Я.* Господи, навчи нас молитися! / Ю.Я. Катрій. — Нью-Йорк ; Торонто : Вид-во оо. Василіян, 1981. — 166 с.
14. *Кметь І.Ф.* Образ Божої Матері у фольклорі: українська апокрифічна традиція : дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук: спец. 10.01.07 «Фольклористика» / І.Ф. Кметь // Львівський національний університет ім. І. Франка. — Львів, 2009. — 231 с.
15. *Кьеркегор С.* Болезнь к смерти. Изложение христианской психологии ради наставления и пробуждения / Серен Аабье Кьеркегор // Этическая мысль. — М. : Издательство политической литературы, 1990. — С. 361—470.
16. *Лепкий Б.* Мазепа: Трилогія. Мотря / Б. Лепкий // Дзвін. — 1991. — № 2. — С. 25—91.
17. *Литл Пол Е.* Знайте, у що ви вірите / Пол Е. Литл ; пер. з англ. Леонід Коровник. — Канада ; Україна : Дорога правди, 1995. — 138 с.
18. Лише Господь Бог може нам допомогти // За Вільну Україну. — 1991. — 30 березня. — С. 1.
19. *Лужецький І.* Отче наш: Пояснення та молитовні роздумування на слова Господньої Молитви / Іван Лужецький. — Львів : Свічадо, 2003. — 280 с.
20. *Любачівський М.І.* Вірую в єдиного Бога: Проповіді і розважання / о. д-р М.І. Любачівський ; 2-ге вид. — Львів : УКУ, 1991. — 344 с. — (Репринтне відтворення видання 1990 р.).
21. Молитовник на всяку життєву потребу: 300 духовних перлин Сходу і Заходу / упоряд. Володимир Громик. — Львів ; К. : Покрова, 2007—2008. — 295 с.
22. *Музичка І.* Християнство в житті особи і народу: вибрані тв. / Іван Музичка ; упор. А. Колодний. — К., 1999. — 387 с.
23. *Мюллер Й.* Бог — он иной / Й. Мюллер ; пер с нем. Є. Рерих. — М. : Независимая психиатрическая ассоциация, 1998. — 122 с.
24. Народная русская философия ведля пословицъ и приповѣдокъ написалъ Евгений Я. Згарскій. — Коломыя, 1873. — 98 с.
25. *Олійник Т.П.* Сила Хрищення. Засади Духовного життя / о. Тарас П. Олійник. — Пустомити : Вид-во оо. Василіян, 1994. — 335 с.
26. Основи Христової віри / упорядкув. о. Микола Сенів. — Дрогобич : Відродження, 1997. — 186 с.
27. *Панас К.* Бог і людина / о. Кость Панас. — Львів, 1995. — 117 с.
28. *Пачовський М.* Про вплив християнства на устну словесність русинів / Михайло Пачовський // Учитель. — Львів, 1892. — Ч. 24 (15 (27) грудня). — С. 379—385.

29. Перлини Східних Отців / зібрав Ю. Катрій. — Львів : Місіонер, 1998. — 344 с. — (2-ге вид., доп.).
30. Пословицы русскаго народа. Сборникъ пословицъ, поговорокъ Владимира Даля : в 2 т. — С.-Петербург ; М., 1879. — 1392 с.
31. Пословицы, поговорки, крылатые слова, приметы и поверья, собранныя въ слободе Сагунахъ Острогожскаго уѣзда // Живая старина. — Год 14. — Вып. 1, 2. — С.-Петербург, 1905. — С. 141—180.
32. Приповідки або українсько-народня філософія / зібрав, підгот. до друку та опубл. Володимир С. Плав'юк. — Едмонтон : Асоціація Укр. Піонерів Альберти, 1998. — Т. I. — XII, 356 с.
33. *Самчук У.* Волинь.Куди тече та річка / Улас Самчук // Дзвін. — 1991. — № 5—6.
34. *Самчук У.* Марія. Хроніка одного життя: роман / Улас Самчук ; підгот. тексту та післямова С.П. Пінчука. — К. : Радянський письменник, 1991. — 190 с.
35. Слово Блаженнійшого Мирослава Івана, виголошене перед оперним театром у Львові // За Вільну Україну. — 1991. — 2 квітня. — С. 2.
36. *Степовик Д.* Релігії, культи і секти світу: посібник з релігієзнавства і сектознавства / Дмитро Степовик. — К. : Бібліотека українця, 1997. — 246 с.
37. *Степовик Д.* Християнство і культура / Дмитро Степовик // Літературна Україна. — 1991. — 26 грудня. — С. 3.
38. Українська загальна енциклопедія. Книга знання : у 3-х т. / за ред. І. Раковського. — Львів, 1930. — Т. 1.
39. Українські приказки, прислів'я і таке інше. Збірники О.В. Марковича та інших / уклав М. Номис. — К. : Либідь, 1993. — 768 с.
40. Українські приповідки / зібрав Володимир С. Плав'юк ; упорядкув., поясн. та редагув. Б. Медвідський, О. Макар. — Едмонтон : Катедра української культури та етнографії ім. Гуцуляків ; Альбертський університет Асоціація Укр. Піонерів Альберти, 1996. — Т. II. — 297 с.
41. Фразеологічний словник української мови / уклад. В.М. Білоноженко та ін. — К. : Наукова думка, 1999. — Кн. 1. — 528 с.
42. *Франко І.* BelParLarGentile (Вишукане красномовство) / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50-ти т. — К. : Наукова думка, 1982. — Т. 37. — С. 6—13.
43. *Шашкевич М.* Псалми Русланови / Маркіян Шашкевич // Вінок русинам на обжинки. — Ч. 1. — Відень, 1846. — С. 61—67.
44. *Янів В.* Релігійність українця з етнопсихологічного погляду / Володимир Янів // Записки НТШ. — Т. 181: Релігія в житті українського народу. — Мюнхен ; Рим ; Париж, 1996. — С. 79—203.
45. *Ярмусь С.* Духовість українського народу: короткий орієнтаційний нарис / Степан Ярмусь. — Вінніпеґ : Волинь, 1983. — 227 с.

Iryna Tarasiuk

POPULAR RELIGIOUS NOTIONS ON GOD'S WILL AND PROVIDENCE IN UKRAINIAN PAREMIES

The article has presented some popular proverbs and sayings expressing life principles, admonitions, and beliefs as for concepts of God's will and providence. By exposure of semantic meaning in a number of popular paremies, the author has aimed to trace religious worldview in Ukrainians' national character of thinking.

Keywords: paremy, proverb, saying, God's will, providence, popular piety, popular outlook, mentality, religious consciousness, popular belief, thought form, popular wisdom, Christian doctrine.

Ирина Тарасюк

НАРОДНОРЕЛИГИОЗНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О БОЖЬЕЙ ВОЛЕ И ПРОВИДЕНИИ В УКРАИНСКИХ ПАРЕМИЯХ

В статье рассматриваются народные пословицы и поговорки, которые выражают жизненные принципы, установки и убеждения, связанные с религиозными понятиями Божьей воли и провидения. Раскрывая смысловое наполнение ряда народных паремий, автор пытается проследить религиозное мироощущение в национальном характере мышления украинцев.

Ключевые слова: прибаутка, паремия, поговорка, пословица, Божья воля, провидение, народная религиозность, народное мировоззрение, способ мышления, религиозное сознание, народные представления, мыслеформа, народная мудрость, христианское вероучение.



Ірина КОВАЛЬ-ФУЧИЛО

УКРАЇНСЬКІ ПАРОДІЙНІ ГОЛОСІННЯ: МОТИВИ Й ОСОБЛИВОСТІ ПОБУТУВАННЯ

У статті проаналізовано різновиди українських пародійних голосінь, досліджено особливості побутування цього жанрового різновиду голосильної традиції. Найпопулярнішими є пародійні голосіння за тещею і за чоловіком. Пародійні голосіння побутують як анекдоти в межах розважальних наративів. Виникають такі тексти як реакція аудиторії на нещирий жаль за померлим.

Ключові слова: пародійні голосіння, анекдот, мотив, комічний ефект.

В українській фольклористиці пародійні голосіння рідко ставали предметом аналізу дослідників. Водночас цей дуже важливий сегмент української усної поетичної творчості заслуговує на увагу не лише тому, що існування цього жанрового різновиду свідчить про високий рівень розвитку голосильної традиції, а й через своє різноманіття тем, представлену народну дотепність, багатий набір комічних ефектів.

Пародійні голосіння — це вторинні, метафоричні форми голосінь, які в традиційній культурі функціонують у межах розважальних наративів (анекдотів чи гуморесок, у контексті розповідей про почуте колись невдале оплакування). Підставою для появи пародійних голосінь є осмислення природи виникнення оплакування: з одного боку, померлого слід було оплакати, причому в традиції дотепер вірять, що жаль за померлим «підкаже» слова, які слід промовити, а з іншого боку — як же виникне голосіння, коли за померлим не шкодують. Саме така ситуація, коли голосити треба, а робити цього не хочеться, розроблена в розповідях, які містять пародійні голосіння. Отже, останні виникли внаслідок нещирого, підробленого жалю за померлим, якому намагаються надати традиційної форми оплакування. Ця проблема пов'язана із осмисленням у традиційній культурі уявлення про те, як вчилися голосити і чи потрібно цьому вчитися.

У нашій збірці голосінь [5][1] всього понад 40 пародійних голосінь. Найпопулярніші пародійні голосіння за чоловіком (№ 4, 134, 135, 149, 297, 475, 584, 597, 665, 733, 827, 873, 875, 1077, 1079, 1090, 1115, 1173, 1174, 1178, 1179, 1203) і за тещею (№ 305, 346, 372—374, 424, 425, 493, 496, 567, 577, 936, 958, 1022, 1023, 1109), відоме також «Пародійне голосіння за кумою» (№ 359). Найбільше пародійних голосінь зафіксовано на Наддніпрянщині і Поділлі. Наголосимо, що цей жанровий різновид української голосильної традиції характеризується тривалою популярністю уже щонайменше півтора століття. Так, по суті, перше зафіксоване голосіння — це саме пародійне голосіння за чоловіком (№ 4), опубліковане в праці російського етнографа і археолога Олександра Терещенка «Быт русского народа» (СПб., 1848) [10, с. 103]. Тобто саме нестандартні зразки оплакування насамперед привернули увагу науковців. На підставі власних польових досліджень можемо стверджувати, що саме тексти

[1] Номери голосінь у статті подаємо за цим виданням.

нетипових, зокрема пародійних, рідше сороміцьких голосінь згадують наші інформатори під час інтерв'ю про голосильну традицію їхнього краю[2]. Такі тексти пам'ятають як готові зразки, які не треба попередньо відтворювати в пам'яті, як тексти похоронних оплакувань. Між іншим, саме пародійні і сороміцькі голосіння можна записати навіть від інформаторів молодого віку, від яких важко зафіксувати тексти похоронних голосінь. Це свідчить про те, що спосіб поширення похоронних і метафоричних голосінь різний: голосіння першої групи інформатори переймають, коли чують їх на похороні, а тексти другої групи розповідають як анекдоти. Це підтверджує інформація, зафіксована на початку XX століття: «Є в нас таки насмішливі приказуваня, але їх при мерци си ни заводи, хіба де отак на збитки мижи собов самі живі мижи живими один одним докучеют тай на збитки заводе» [11, с. 28].

Кілька пародійних голосінь маємо у збірнику Іларіона Свєнціцького. Упорядник не подав їх разом із усім корпусом текстів, а розглянув окремо в передмові до видання [9, с. 18—20]. П'ять пародійних голосінь маємо в колекції Валентина Дубравіна із Сумщини, які збирач подав у розділі «Туги-пародії». Тут же подано жартівливу пісню «Та-ра-ра, та-ра-ра», в якій осмислено нещирий жаль удови і її поведінку під час похорону:

Та-ра-ра, та-ра-ра,
Несіть ворога з двора.
І жив — не любила,
І умер — не тужила.
Тільки тоді затужила,
Як на лавку положила.
І на лавці лежить —
Нема й думки тужить [8, с. 434].

Варіанти цієї пісні відомі й в інших регіонах України [5, с. 283; 6, с. 675; 12].

Близько десяти пародійних і сороміцьких голосінь у контексті народних наративів зберігається серед самозаписів Насті Присяжнюк [5, с. 671—672, 676, 724—726].

Добірку пародійних і сороміцьких голосінь із Полісся подано в монографії Валентини Конобродської про номінацію похоронного і поминального обрядів [7, с. 161—162].

[2] Див. наші публікації голосінь у формі інтерв'ю [5, с. 314—319, 739].

Іларіон Свєнціцький називає ці вторинні форми «жартовливі та сороміцькі голосіння». Він вважає, що джерело виникнення цих текстів — випадкова фраза, яка поза контекстом є комічною. Все ж ця думка викликає зауваження, оскільки Свєнціцький наводить цілу низку таких невдалих фраз, проте жодна з них не переросла в пародійне голосіння. На нашу думку, пародійні голосіння виникли не з тексту похоронного голосіння, а незалежно від обрядової ситуації, завдяки дотепності носіїв традиції, за умови невідповідності високого стилю голосінь і певних комічних моментів в осмисленні похорону носіями традиції.

Перша, так би мовити, очевидна класифікація пародійних голосінь — це поділ за об'єктом оплакування: за чоловіком, тещею, кумою. Така вибірка не випадкова: по-перше, у переліку немає кровних родичів, а, по-друге, стосунки між персонажами і віртуальною голосильницею у фольклорній традиції осмислено в гумористичному ключі. Важко уявити пародійні голосіння за матір'ю чи за дитиною, оскільки традиційна культура не припускає ситуації, що можуть бути випадки нещирого жалю за цими родичами.

Попри позірну схожість, пародійні голосіння відрізняються за підставою їх виникнення. Тут можемо умовно виділити три групи текстів:

1) ті, що з'явилися внаслідок осмислення необхідності голосити за поганим небіжчиком, якого не хочеться оплакувати;

2) ті, що були складені внаслідок занепаду інституту найманих голосильниць;

3) голосіння, що є складовою частиною анекдоту, який розповідає про гумористичну ситуацію під час похорону.

Тексти кожної із цих груп подекуди можуть набувати ознак текстів із двох інших груп. Так, наприклад, голосіння про нелюбого покійника можуть функціонувати в контексті анекдоту чи гуморески. Це ж стосується текстів другої групи. Все ж, до третьої групи відносимо нові тексти, які поза розважальним наративом не побутують.

До першої групи пародійних голосінь, тобто тих, у яких «оплакують» нелюбого мерця, належать усі пародійні голосіння за тещею і частина пародійних голосінь за чоловіком, де у формально голосильних фразах криється розповідь про погані вчинки помер-

лої чи померлого. Комічний ефект у таких текстах виникає вже тому, що в традиційному оплакуванні постійним мотивом є возвеличення померлого, а нелюбого покійника, зрозуміло, важко хвалити.

Майже всі пародійні голосіння за тещею із нашої колекції мають дві основні структурні частини: текст голосіння за тещею, у якому зять дещо завуальовано розповідає про кривди, яких він зазнав; ремарка дружини до чоловіка з проханням припинити голосіння. У деяких текстах цьому передує коротка розповідь про те, що померла теща, яка погано ставилася до зятя. Ці моделі збережені не в усіх текстах, — обов'язкове саме голосіння, а перша і третя структурні частини можуть бути опущені. Подаємо найповніший варіант пародійного голосіння за тещею (№ 1109). Він зберігається у самозаписах Насті Присяжнюк в Державному архіві Вінницької області (ДАВО) [1, арк. 32 зв.—33]:

«Вмерла теща й жінка наказала чоловікові приймаку[3], щоб гарненько плакав, як люди зійдуться. От чоловік і плаче:

Ой тещенько, моя матінко,
А я ж до вас прийду, то ви їсте сир, масельце,
а мені сироватки дасте гу-гу-гу...
А ви ж їсте галушечки, а мені юшечки гу...
Ви ж мене жалували, тещенько, матінко моя,
Хто ж мене так жалувати буде?
А ви ж варенички з'їсте, а мені юшечки дасте.
А я тую юшечку їм, їм, та й нап'юся гу-гу-гу.
А все ж було за мною: і з яєць юшка за мною,
і з раків юшка за мною.
А тепер до кого ж я прихилюся?

Жінка бачить, що він не до ладу плаче, та й давай його розважати, відводити: «Чоловіче, не розпадайся так, не плач, не вбивайся, бо ти їх не підведеш, а себе вмориш».

Пародійний ефект у голосінні за тещею має три аспекти. По-перше, голосити заохочують чоловіка, для якого не характерне виконання цієї обрядодії, та ще й за людиною, якої не шкода. В українській голосильній традиції маємо свідчення, що чоловіки голосили лише в дуже рідкісних випадках, і то тільки за дуже дорогим померлим (наприклад, батько за молодим сином).

По-друге, комічного ефекту досягнуто за допомогою використання кулінарного коду, який не притаманний для українських голосінь. Комізму сприяє також семантичне протиставлення *смачна, поживна їжа — погана їжа*. На першому полюсі маємо продукти, які споживали теща з дочкою, а на другому — харчі, які вони пропонували зятеві. У варіантах цього пародійного голосіння із Полтавщини (самозаписи Олександри Отісько) кулінарну тему розвинено в напрямку пояснення такого стану справ, — теща і дружина пропонували зятеві продукти, корисні для здоров'я:

Я, як здумаю, як ви, було, сами варенички
з сиром їсте,
А мені, щоб легше на желудок,
юшечку з-під них попить дасте.
Або було, сами сметанку поїсте,
А мені, щоб не було коліка у животі,
сироватку дасте.
Та я їм, їм, та ще й навхильці нап'юся (№ 425).

По-третє, комічний ефект від голосіння посилюється за допомогою обігрування традиційного в українському оплакуванні ритуального заспокоєння голосильниці, яке в аналізованому випадку має на меті не заспокоїти виконавця голосіння, а примусити його замовкнути. Прохання до чоловіка припинити голосіння дружина вмотивовує тим, що довгий плач матиме поганий вплив на його самопочуття: «*Да годі вже, все рівно матері не зведеш, а сам себе умориш-уб'єш*» (№ 346); «*Цыть! Чоловьйічэ, бо очі выплачэшъ*» (№ 567). В одному випадку мотивація трохи інша, але не менш комічна: «*Ну годі плакать, бо це не звидеш, а тільки людей розжинеш*» (№ 305). А ось два варіанти репліки для «заспокоєння» зятя із Сумщини: «*Ти, мабуть, не зведеш, тільки головку нагудеш!*» (№ 373), «*Цить, цить, чоловіче, не плач, бо не зведеш, а тільки моїй матінці головочку нагудеш!*» (№ 374).

У наведеному вище тексті голосіння маємо поширене традиційне заспокоювання, коли наголошують на марності оплакування: «*Ти їх не підведеш, а себе вмориш*» (№ 1109). А ось варіант заспокоєння зятя із Полтавщини: «*Ну годі плакать, бо це не звидеш, а тільки людей розжинеш*» (№ 305). У пародійному голосінні із півдня Житомирщини народна дотепність продовжила діалог чоловіка і дружини: на прохання заспокоїтися зять відповідає, що непросто йому це зробити через великий жаль за тещею: «*Буде вже, чоловіче, все їдно мати ни вста-*

[3] Це слово в рукописі викреслено.

не. — Ај, коли ж дуже жалко» (№ 577). Така кінцівка сприяє посиленню ефекту комічної експресії.

Оригінальне пародійне голосіння за тещею, причому із відповідним мелодійним наспівом, 2012 року ми зафіксували на Полтавщині у м. Градзьк (№ 496). У ньому, крім традиційного для цього розряду пародійних голосінь використання кулінарного коду, наявне дотепне опрацювання постійного голосильного мотиву відходу *куди ти йдеш* і ще одного постійного мотиву — прохання до померлого взяти із собою:

Ой тещо ж, тещо, та ти жінчина ж мати!
Та куди ж ти йдеш, та чого ж ти з собою
дочки ж не береш?
Та то ж ви, було, сами масло їсте, а мені
сколо'тинки даєте'!

/— А ще там вареники…/ — Пожди:

Та ти ж мене як рідного любила,
Та було, шо ти ж днями і не била,
Ти ж мене поїла, годувала,
Та було, шо вечерять давала (сміється).

Пародійно-експресивне ядро цього тексту зосереджене в другому рядку: «Та куди ж ти йдеш, та чого ж ти з собою дочки ж не береш?» Комічний ефект виникає завдяки дотепному перефразуванні loci communes голосіння — *візьми мене із собою*. Подальший текст голосіння — це пояснення комічно-розпачливої репліки зятя.

До пародійних голосінь за поганим небіжчиком належать голосіння за недбалим, безпорадним чоловіком, який не вмів прохарчувати свою сім'ю[4]. Пародійний ефект у них виникає завдяки розповіді про вчинки померлого:

«Була така жинка, шо по чолови'кови плака'латужыла. Каже:

Мі'й чолови'че,
Мій хазя'йыне!
Шо я' за тобо'ю схазяйнува'ла
И ни въ чо'му хли'ба въ се'бе не ма'ла…
Ни въ кошели', ни въ мишку',
Тилькы въ маки'три та въ горшку'.
Чолови'че, — каже, — мій, зату'ло!
Я за те'бе затулю'ся,
Тай нико'го не боюся,

Значыть якъ отпряде' або одышьйе', то то' вона тылькы й хли'ба йила и чолови'ка тымъ годува'ла. Тоже по чолови'кови ту'жъ» (№ 134).

Коментарі інформатора дають підстави трактувати це голосіння як пародійне.

До цієї ж групи зараховуємо короткі шаблонні голосіння, зафіксовані на Гуцульщині й Опіллі (№ 873):

Ой ни несіть го близко плота,
Бо ік війме кіў тай буди мене бити [4, с. 334].

* * *

Ой не везіт го коло плота,
Бо вивалив кіль з плота
Та мни буде бити.

У другому випадку запис здійснено в контексті розповіді про те, що дружина найняла іншу жінку, щоб та голосила за чоловіком, саме тому перша боїться, що померлий може її покарати за те, що не шкодує за ним. Тут порушено важливу для аналізу оплакування тему щирого чи удаваного жалю за померлим. Ця проблема не раз ставала предметом осмислення народної традиції, про що свідчить її розробленість у пісенних жанрах, зокрема у коломийках, зафіксованих на Гуцульщині (повіт Долина):

Ой коби ж то так умерти
Коби сї дивити
Та ци буде моя мила
За мною тужити.

* * *

Ой як буду умирати, буду си дивити,
А ци будеш, моя мила, за мнов заводити
[2, с. 83, 100].

Описані пародійні голосіння генетично пов'язані з похоронними голосіннями за поганим чоловіком (див. №№ 160, 199, 345)[5], причому іноді ця пародія характеризується прикрою гіркотою за змарноване життя:

---

[4] Ці голосіння відрізняються від голосінь за поганим чоловіком, який ображав свою дружину і дітей за життя. Тексти цих оплакувань мають різну сферу побутування: голосіння за поганим чоловіком функціонували в ритуальній ситуації похорону, а голосіння за безпорадним чоловіком виконували поза ритуальним контекстом, лише з розважальною метою.

[5] На Наддніпрянщині наприкінці XIX — на початку XX століття було чи не вперше зафіксовано голосіння у живому побутуванні. Запис здійснив видатний український прозаїк Іван Нечуй-Левицький (опубліковано — у 1910 р.) (№ 160). Це голосіння за поганим чоловіком, яке й було зафіксоване через його нетиповість, невідповідність вимогам жанру. Жінка у стані психічного стресу докоряє померлому чоловіку — п'яниці за свою тяжку долю.

Ой чоловічку мій, який же ти лежиш на лаві,
як живий.
А ти ж так витягнувся, як в тій пісні співають:
Ввійшов нелюб в хату, засів юсю лаву.
А ти заліг лаву аж до мисника.
Ой чоловіче мій, як же я тебе буду забувати?
Ой чом же ж ти не вмер ще вторік, то тепер
вже було б рік,
І я б вже забулася давно.
А це ж ти вмер і клопоту наробив сьогодні.
Чоловіче мій, господарю мій,
А ти ж нагосподарював кругом хати, що нема
де ногою стати.
Ой як тебе забувати, чим тебе згадати:
Чи тими кулаками, що ти об мене стовкав,
Чи тими матюками, що ти мене щоденно годував?
А я ж тобі годила, як лихій болячці.
А кому я тепер буду годити, як я буду жити?
(№ 1173).

З іншого боку, ці пародійні голосіння близькі до так званих невдалих голосінь, тобто до оплакування, яке викликало осудження чи іронічну посмішку у слухачів:

«— Ви знаєте шо, я хочу сказати одне. Єсть такі люди, як вмерла людина, то... балакає, що попало. А мені неприємно, що вона:

Ой, да я ж тобі плаття нове купила,
Я ж тобі те...

Невже людина може жаліть матір, чи там когось рідного, і в такі мінути думать про якесь плаття. Такі люди не кричать. То ж кричить душа, і всякі балакать слова... А єсть люди — на публіку» (№ 755, зап. 2010 року на Чернігівщині).

* * *

«*В нас недавно жінка вмерла, а чоловік каже:*
Хоть би-с ше була дров наносила,
Шо я тепер буду робити?

/То правда, чи так сміялися?/ — Та таки так казав. Жінка вмерла, а тут зима, студінь, хоть би ше була наносила дров» (№ 1208, зап. 2012 року на Гуцульщині).

До цієї ж групи належать пародійні голосіння за чоловіком, які за мелодикою, ритмікою і особливостями римування близькі до жартівливих пісень:

Та мій чоловіче, та мій голубчику,
Та якби ти помер торік, то оде
минув би рік (хлипає).
Та мій чоловіче, та мій соколику,
Та ти ж мене так любив, що всі миски
на мені побив (хлипає).
Та мій чоловіче, та моя ясочка,
Нагнулась, ніби плачу, — вийду з хати —
ніби скачу (хлипає) (№ 297).

* * *

Як умер мій хороший,
Та й покинув торбу грошей.
Я плакала, голосила,
Поки торбу грошей розносила (№ 376)[6].

Друга група пародійних голосінь — це тексти, складені внаслідок занепаду інституту найманих голосильниць, як відображення народних уявлень про «найманий плач». Пародійним вектором цих текстів є теми, які можна умовно назвати мотивами «безоплатного плачу» і «забутого імені». Це майже шаблонні короткі тексти, у яких йдеться про те, що наймана голосильниця оповідає про плату, на яку сподівається за свою роботу, тобто оплакування, або сумнівається, чи їй заплатять обіцяне, і/або зізнається, що не знає, як звати померлого:

«*Ци буде, ци не буде чорне руно,*
А я виплакала вочи дурно.

Обіцяли їй дати чорне руно, зн[ачить], вовну з вівці, а вона не була певна, що сповнять обіцянку» (№ 827).

* * *

Руно моє, руно,
Дала-с ми тя задурно:
Анї руна, анї пшона,
Плакти мусю сама (№ 935).

Схожі тексти й сьогодні активно побутують на Гуцульщині:

/А не розказувала Ваша баба, що одна жінка кликала другу, щоб за чоловіком голосила?/ — Ну є там таке:

А за миску бобу — провадила до гробу,
А за миску круп — не знаю, як тебе звуть.

А якісь баби: «Гаврило!»

Гаврилко, Гаврилко, на кого ти нас лишаєш?

/А казали, що були жінки, яких наймали?/ — Казали, шо одна випила і не хотіла голосити. Вони кажут: «Ми ж тобі заплатили!» — «Ну й шо? То твоя мама — ти собі плач». / — А справді були такі

[6] Див. також №№ 375, 1021.

жінки, що їх кликали? / — Ну, ну (№ 1203, запис 2012 року в Косівському р-ні).

У нашій колекції маємо тексти, де мотив «безплатного плачу» розростається до цілої розповіді про те, чому за померлим запросили голосити найману плачку:

«Жінку одну за сваху просять на весілля, а тут чоловік вмер. Вона наймає чужу жінку, щоб плакала за чоловіком і обіцяла їй дати руно (прядива). От дорогою йде весілля з свашками, а тут провадять чоловіка тої свашки й чужа жінка плаче:

Ой тужу, тужу по чужому мужу,
А обіцяли ж мені руно, а де ж воно?
Ой чи буде ж те руно, чи не буде руно,
А може, ж я плачу дурно?

А свашка, жінка покійного, це чує й співає-приказує на мотив весільної пісні:

Ой дам тобі теє руно (2),
Ой не плачеш ти дурно,
А як мало буде те руно,
То ще додам і рядно» (№ 1174).

Тексти останнього різновиду пародійних голосінь були зафіксовані в різний час на Полтавщині (№ 4, 135), Житомирщині (№ 584, 597 — дещо редуковані варіанти із слабо вираженою «весільною» частиною), Буковині (№ 1090), Поділлі (№ 1115, 1174). Пародійно-комічний ефект цих текстів будується на несумісності нещирого жалю за померлим і ритуальної обов'язковості голосіння. Трансляція цих уявлень у мову, їхня вербалізація й спричинила виникнення пародійних голосінь. У найбагатшому на цей жанр краї — Полтавщині і південній частині Сумщини зафіксовано пародійне голосіння за кумою (№ 359). Останнє висміює нещирий жаль куми, яка своє недоладне, лише для годиться голосіння постійно перебиває недоречними під час оплакування запитаннями:

Та моя ти кумасечко,
Там моя рідне(сенька).
А коли вона вмерла? (промовляючи)
А моя ненька, та моя ріднесенька,
Та що ж його робити?
А дитинча де? (промовляючи).
А рятуйтечко, ой Божечко,
Та що ти наробив?
А живе дитинча? (промовляючи)
Ой моя мамочко,
Та що ж його робити,
Та хто ж його принесе,
Та як його брать?
А де воно є? (промовляючи).

Третя група пародійних голосінь — це короткі тексти голосінь, які є складовою частиною анекдоту про гумористичну ситуацію під час похорону. Комічний ефект у цих текстах виникає завдяки прагненню дати відповідь на риторичні запитання голосіння, насамперед на запитання *куди ти йдеш?* Загалом це риторичне запитання у голосіннях відоме на всій території України. З певною долею умовності можна заявити, що відповіддю на нього є весь похоронний обряд із різними, часом протилежними уявленнями про локус перебування померлих. Візуальна, матеріальна межа дороги, подорожі померлого закінчується на цвинтарі, проте народний світогляд не вважає її кінцевим пунктом призначення. Саме в цьому місці виникає ґрунт для обігрування loci communes голосіння. Це тим більше можливе, оскільки в побуті питання *куди ти йдеш?* є дуже звичним і часто повторюваним.

Виділяємо цю групу пародійних голосінь завдяки самозаписам Насті Присяжнюк із Поділля[7] (див. №№ 1178, 1179, 1180), яка мала змогу чути такі тексти у живому побутуванні, а згодом записала їх, щоправда із літературним редагуванням. У рукописі записувачка назвала їх гуморесками.

«Чоловік помер і жінка його нарядила в труси й майку (пошкодувала костюма). Стала коло лави й плаче:

— Чоловіче мій, голубе мій,
А куди ж ти, чоловіченьку, вибираєшся,
А на кого мене кидаєш?

— А на футбол вибираюсь, растаку твою ма! Ти ж мене в труси, в майку вбрала, то куди ж мені, як не на футбол, — а чоловік навмисне завмер, щоб почути, як жінка буде за ним плакати» [2, арк. 27 зв.][8].

Не менш дотепним є ще один текст із рукописів Насті Присяжнюк:

[7] Можна стверджувати, що схожі тексти відомі і на Наддніпрянщині, оскільки тут до тепер відомі вже згадувані нами пародійні голосіння за тещею, у яких також застосований комічний ефект від вторинного тлумачення загальних місць голосіння.

[8] Подано під назвою «Гумореска сучасна».

«Дуже гарно чоловік з жінкою жили. Дітей в них не було. От чоловік захворів і питає жінки:

— Як я вмру, то в який костюм ти мене вбереш?[9]

— В самий найкращий!

От чоловік помирає, а був він рибак (риболов).

Жінка одмикає скриню й на який костюм не гляне, то всіх жалко: той гарний, а той ще кращий. От вона згадала, що на плоту висить волок. Взяла його з плота, внесла в хату, обмотала волоком і поклала на лаві чоловіка.

Зійшлись сусіди, жінка плаче й приказує:

Чоловіче мій, риболовчику,
А на кого ж ти мене покидаєш,
А куди ж ти вибираєшся, мій голубе?
А в яку далеку дорогу зібрався, спорадився,
мій соколе?

— А по рибу, розтаку твою мать! А ти ж мене куди нарядила-спорадила? Тільки по рибу, — а він тільки притворився, що вмер» [2, арк. 75—76 зв.][10].

Ще одним loci communes, риторичним закликом українських голосінь є прохання до померлого *взяти із собою*. Це поетичне звернення є звичайною стилістичною конструкцією оплакування, хоча воно не позбавлене міфологічного підґрунтя, оскільки в українській традиційній культурі добре відомі вірування, згідно з якими померлий може «забрати» із собою ще когось із родини чи з близького оточення. Так, на Львівщині вірять, якщо у мерця привідкриті очі, то незабаром ще хтось помре. Здатність небіжчика «взяти із собою» відображене також у відповідному постійному мотиві голосіння:

Моя бабусю, моя ластівочко,
Коли ж ви прилітали,
Коли ж ви мою матінку одібрали? (№ 211)

* * *

Господару наш, господару наш!
Коли ті вмерши приходили,
Що нашого господаря взяли? (№ 1073)

[9] Принагідно зауважимо, що такий діалог у традиційній культурі не випадковий, і тут немає жодних пародійних конотацій. Це обов'язковий елемент передпоховальних обрядів, — у багатьох локальних традиціях помираючого питали про те, у чому його поховати. Це не суперечить повсюдно і до тепер поширеному звичаєві готувати одежу «на смерть».

[10] Подано під назвою «Плач-гумореска». У паспорті до тексту зазначено: «Давня гумореска. Остаточний варіант записала від Попічко Марини 29.VII.1966 року».

У голосінні прохання до померлого *взяти із собою* є поетичною фразою, яка допомагає голосильниці виразити свій біль через втрату близької людини, а не бажання померти. Це відомо аудиторії. Комічна ситуація виникає у гуморесці, записаній на Поділлі, коли необізнаний слухач, у нашому випадку росіянин, трактує цей заклик як дослівне прохання:

«Плаче дочка за матір'ю й приказує. А в дочки чоловік росіянин.

— Як я буду плакати, то ти тоже за мною хоч трохи приказуй для людського ока.

Ой мамочко моя рідная,
А куди ж ви вибираєтесь,
І нащо мене покидаєте? — плаче дочка.
— И меня, — додає зять.
— А що я без вас буду робити й як жити?..
— И я.
— Ой мамочко, голубочко, заберіть й мене з собою.
— Иди сама к такой матери, а я не пойду! — не витерпів чоловік» [2, арк. 85 зв.][11].

Народна фантазія і дотепність тут опрацьовує відомий мотив голосіння в комічному ключі: по-перше, комічною є ситуація, що дружина просить чоловіка голосити за тещею (про пародійні голосіння за тещею ми вже згадували), а, по-друге, пряме, дослівне тлумачення зятем риторичної фрази голосіння і його безпосередня реакція-спротив на це звернення.

Можна впевнено твердити, що схожі тексти активно побутували й до сьогодні збереглися в усній народній культурі. Так, під час експедиційної польової роботи на Полтавщині ми записали таку розповідь:

«Потім під час того, як виносять, ті ж тужать, домашні ті:

Ти йдеш, мене лишаєш...

А в нас померла жінка, а він [чоловік]:

На кого ж ти мене...

Не так... Ні, так:

На кого ж ти покидаєш...

А сам перед тим гуляв, там Галя така. Волосся в неї таке ріденьке-ріденьке таке. А ззаду другий дядько йде... Воно ж оцей похорон — як концерт. Хто сходиться на те, а хто сходиться роздивиться, обсудить. То він:

[11] Подано під назвою «Плач-гумореска».

На кого ж ти мене покидаєш...

А він:

На Гальку лису.

Той своє, а той «на Гальку лису». А всі: хто там сміється, хто хмикає, хто плаче. Оце похорон. Або оце начинає, що тужиш, тужиш, шо «нікому ж не нужен», а хтось там каже, що «діточки ж в тебе», а ті: «Та ті нагодують!» (саркастично). А то ж кажуть: поки росли діти — ти їх годував, тепер у них свої діти, їм своїх дітей годувать, а ти вже — попаде тобі, то попаде, не попаде — то й так добре. Ото ж так ще кажуть. Не всі ж однаково до батьків відносяться» (№ 497).

Переконуємося, що пильна народна увага не опускає нагоди покепкувати над нещирим жалем, а також роздумати і коротко й дотепно висловити свої міркування про ту чи іншу ситуацію, навіть під час похорону.

1. ДАВО. — Ф. Р-5105. — Оп. 1. — Од. зб. 86.
2. Архів ІМФЕ. — Ф. 14-3. — Од. зб. 449.
3. Архів ІМФЕ. — Ф. 28-3. — Од. зб. 426.
4. *Гнатюк В.* Похоронні звичаї й обряди / В. Гнатюк // ЕЗ. — Т. 32. — Львів, 1912.
5. Голосіння / упоряд. І. Коваль-Фучило ; наук. ред. Л. Іваннікова ; НАН України. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. — К., 2012. — 792 с. + компакт-диск.
6. *Єфремова Л.О.* Частотний каталог українського пісенного фольклору : в 3-х ч. — Ч. І. Опис / Л.О. Єфремова. — К. : Наукова думка, 2009.
7. *Конобродська В.* Поліський поховальний і поминальні обряди / В. Конобродська. — Т. 1. Етнолінгвістичні студії. — Житомир : Полісся, 2007.
8. Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон) / Фольклорні записи та упорядкування В.В. Дубравіна. — Суми, 2005.
9. *Свєнціцький І.* Передмова / І. Свєнціцький. — Львів, 1912.
10. *Терещенко А.* Быт русского народа. Ч. III / А. Терещенко. — СПб., 1848.
11. *Шекерик-Доників Петро.* Приказоване по умерлим / Свєнціцький І. Похоронні голосіння // ЕЗ. — Т. 31. — Львів, 1912.
12. http://proridne.com/pisni/I%20ЖИВ%20—%20НЕ%20ЛЮБИЛА.html.

Iryna Koval-Fuchylo

ON UKRAINIAN PARODY LAMENTATIONS: MOTIVES AND CHARACTERISTICS OF FUNCTIONING

The article has analyzed some types of Ukrainian parody lamentations, functional peculiarities of this genre in the national lament tradition. The most popular is a parody crying for a mother-in-law and a husband. Parody cry have occurred as jokes within entertaining narratives. Those texts appear to be an audience's reaction to insincere regrets for the dead.

Keywords: parody laments, joke, motif, comic effect.

Ирина Коваль-Фучило

УКРАИНСКИЕ ПАРОДИЙНЫЕ ПРИЧИТАНИЯ: МОТИВЫ И ОСОБЕННОСТИ БЫТОВАНИЯ

В статье проанализированы разновидности украинских пародийных причитаний, исследованы особенности бытования этого жанрового вида причетной традиции. Самыми популярными являются пародийные причитания по теще и по мужу. Пародийные причитания бытуют как анекдоты в пределах развлекательных нарративов. Возникают такие тексты как реакция аудитории на неискреннее сожаление по умершему.

Ключевые слова: пародийные причитания, анекдот, мотив, комический эффект.



Віталій КУШНІР

ПИТАННЯ ОРГАНІЗАЦІЇ МУЗЕЙНОЇ МЕРЕЖІ УСРР У 1920-ті рр.: НАУКОВИЙ ТА СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИЙ ВИМІРИ

Центральною темою статті є дискусія про систему адміністративного управління музеями УСРР, що відбувалася у середині 1920-х рр. Розглянуто різні підходи до розуміння завдань музеїв, принципів та цілей їх роботи. Доведено, що питання про підпорядкування музеїв набуло прихованого політичного значення. Автор показав, що намагання більшості музейних працівників уникнути прямої залежності від органів «політосвіти» зумовлювалося прагненням зберегти більший простір для повноцінної наукової роботи, усталені традиції роботи музеїв.

Ключові слова: музей, музейна справа в Україні, державна політика у галузі музейництва.

На початку 1920-х років в УСРР музейна справа у цілому належала до компетенції Народного комісаріату освіти (НКО). Безпосередньо займатися нею мало окреме управління в системі цього наркомату — Головмузей, створене у липні 1921 р. У його структурі діяло три відділи — реєстрації і охорони пам'яток старовини, науковий та власне музейний. У січні 1922 р. НКО об'єднав Головмузей з екскурсійно-виставково-музейним відділом Головного політико-освітнього управління (ГПО) НКО УСРР [11, с. 58]. При цьому наукою мав займатися створений у структурі наркомату освіти Науковий комітет Українського головного управління професійної освіти НКО (Головпрофосвіти). Згодом останній був реорганізований в Український науково-методичний комітет, а потім (з 1925 р.) — в Головне управління науковими установами НКО УСРР (Укрнаука) [8, с. 17].

До компетенції ГПО належала екскурсійна робота, яка передбачала широке коло завдань — «облік та реєстрацію пам'яток, явищ господарсько-економічного розвитку і сучасного будівництва країни, її продуктивних сил, соціальних відносин та ідеологічних надбудов» [11, с. 58]. Також ГПО відало позамузейними культурними цінностями. Отже, музеї на певний час опинилися в адміністративному підпорядкуванні політосвітнього департаменту наркомату освіти, відокремленого від його наукового підрозділу.

У перші роки існування радянської влади реалізація державних заходів у сфері музейництва спиралася переважно на науковців, фахових музейників, що почали свою працю до революції. Деякі з них, як, наприклад, Микола Біляшівський, обіймали посади у владних інституціях, що здійснювали культурну, зокрема і музейну політику, за Української Народної Республіки, а потім за уряду гетьмана П. Скоропадського. Значною мірою саме ініціатива та зусилля інтелігенції спрямовували новостворену радянську бюрократію до організації пам'яткоохоронної роботи, визначали її форму та зміст.

На початку 1920-х років інституцією, що організаційно об'єднувала інтелектуальну еліту України, була Українська Академія наук, з червня 1921 р. — Всеукраїнська Академія наук (ВУАН, далі також — Академія). Одним з численних напрямків її діяльності стала і музейна робота. Варто зупинитися на кількох важливих моментах, пов'язаних з організацією діяльності ВУАН у галузі охорони та вивчення пам'яток, частиною якої було й музейництво.

У червні 1921 р., відповідно до нового статуту Академії, вона підпорядковувалася Наркомату освіти України. При цьому ВУАН мала координувати діяльність наукових товариств. У тому ж році до складу Академії увійшло Українське наукове товариство — спілка українських науковців, створена ще до революції 1917 р. [4, с. 124]. Одним з результатів об'єднання, що відбувалося з чималими організаційними трудногцами та суперечками, стало створення у липні 1921 р. Археологічної комісії (АК) ВУАН. За статутом завданням комісії визначалися пам'яткоохоронна робота, «теоретичне розроблення всіх питань, що стосуються до галузі матеріальної етнографії, археології та історії мистецтва», а також «виучування (вивчення. — *В. К.*) питань теорії та практики музеєзнавства по всіх його галузях» [12, с. 35]. Першим головою комісії став Федір Шміт, відомий мистецтвознавець, візантиніст. У складі комісії передбачалося створення шести секцій, у тому числі секції музеєзнавства. Музейна секція АК організувалася у серпні 1921 р. До її складу увійшли М. Біляшівський (голова), М. Макаренко, П. Лозієв, Г. Красицький, Ф. Морозов, А. Фюнер, Ф. Шміт, Д. Щербаківський [12, с. 42]. Своїми завданнями секція встановлювала підготовку музейників, науково-дослідну роботу з питань музеєзнавства, популяризацію музеїв, підготовку відповідних законопроектів, інструкцій і т. д. для органів державної влади, а також розробку загального плану мережі музейних установ України. Секція мала делегувати свого представника до Музейного комітету ВУАН. Виходячи з того, що саме останній мав здійснювати загальне науково-методичне керівництво музейним будівництвом у межах України, секція у своїй роботі вирішила обмежитися лише музеями гуманітарного профілю [12, с. 43].

Для Археологічної комісії музейна справа і з організаційного, і з персонального погляду мала бути органічною частиною її пам'яткоохоронної роботи. Певні музейницькі завдання ставили перед собою не лише музейна, але й інші секції комісії. Наприклад, археологічна секція планувала, серед іншого, організувати, у межах своєї компетенції, «пояснення в музеях», наукове опрацювання музейних експонатів [12, с. 40—41]. Архітектурно-монументальна секція у плані роботи на 1921/1922 рр. передбачала узятися за організацію музею будівельних матеріалів стародавньої архітектури Києва. Інші секції також планували певну музейну роботу [12, с. 41—43]. При цьому не один науковець входив одразу до кількох секцій. Так, М. Біляшівський, М. Макаренко, Д. Щербаківський, крім музейної, були членами археологічної секції та секції загальної етнографії, Г. Красицький та А. Фюнер — архітектурно-монументальної секції [12, с. 39, 41, 43].

Важкою перешкодою для розгортання роботи Археологічної комісії став крайній брак фінансування. Керівництво АК просило затвердити 47 штатних посад, проте затверджено було лише вісім [12, с. 48]. Негативно вплинули на її ефективність і певні особисті протиріччя між науковцями. Фактично наприкінці 1921 р. комісія припинила свою діяльність, хоча окремі секції продовжили функціонувати [12, с. 55].

Свого роду «перезавантаженням» зусиль науковців ВУАН з організації пам'яткоохоронної та музейної роботи стала пропозиція Ф. Шміта, висловлена у лютому 1922 р. на спільному зібранні Академії, про створення замість Археологічної комісії нової інституції — Археологічного комітету (далі також — АК). Для його організації академіки створили комісію, до якої увійшли М. Біляшівський, М. Василенко та Ф. Шміт (голова). (З вересня 1922 р. до складу комітету увійшов академік О. Новицький). На думку С. Нестулі, на початках організаційна комісія на практиці і виконувала функції цього комітету [12, с. 64—65].

Як і для Археологічної комісії, важливим напрямком роботи комітету (організаційної комісії) стала музейна справа. Фактично саме він здійснював керівництво музеями ВУАН. Усі троє членів АК входили до комітету Музею мистецтв ВУАН (музей Ханенків). Археологічний комітет займався також справами музею у Лаврі, музеєм колишньої Київської Духовної академії. Зусиллями АК були врятовані від конфіскації експонати музею Холмського Свято-Богородицького братства, вивезеного у роки світової війни до Могильова, збережено приміщення музею етнографії та культів у Чернігові [12, с. 65—66].

За підтримки ВУАН Археологічний комітет намагався добитися від уряду, щоб саме Академії, а безпосередньо АК, було надано право та відповідні офіційні повноваження з охорони пам'яток історії і культури. У доповідній записці ВУАН до наркома-

ту освіти УСРР позиція Академії аргументувалася таким чином: «...Як би ми не оцінювали ту реорганізацію музейної справи, яка зараз здійснюється, нею не вирішується питання про охорону пам'ятників мистецтва і старовини у всьому його об'ємі». Чимало пам'яток, зазначалося у записці, ще треба знайти, вивчити, привести у належний вигляд. «Діячам політосвіти необхідно дати зовсім готовий показовий матеріал, класифікований в певні серії і за певними темами, а не речі, значення і цінність яких загадкові для самого популяризатора. Знехтувати ж, безумовно, всіми тими пам'ятниками, які поки-що не зібрані, неможливо просто тому, що це значило б наперед змиритися з загибеллю і розкраданням незамінних, можливо, цінностей» [12, с. 69]. По суті, отже, академіки вказували на недостатню компетентність радянських чиновників з НКО, а саме з політосвітніх структур цього наркомату, у галузі музейництва та охорони пам'яток, відсутність у тих належної наукової кваліфікації. У записці йшлося також про вкрай незадовільне матеріальне забезпечення діяльності АК: «Академія не має ніяких засобів на утримання Археологічного комітету, так що академікам, які входять до його складу, доводиться самим бути і секретарями, і машиністками, і кур'єрами. Немає коштів також і на поштові та телеграфні витрати, не кажучи вже про відрядження, край необхідні...» [12, с. 69—70]. При цьому академіки — члени комітету працювали безоплатно. Загалом перші роки після громадянської війни були, як добре відомо, часом крайньої економічної руїни, злиднів, від яких потерпала і більшість української інтелігенції. У зверненнях до ВУАН до уряду, звітах Академії тема її катастрофічного матеріального становища на початку 1920-х повторюється рефреном. Чимало красномовних свідчень цьому знаходимо і у спогадах та листах сучасників. Так, Ф. Шміт у серпні 1921 р. писав академіку Н. Марру: «Уся біда наша у Києві полягає у тому ж, у чому полягає біда цілої Росії — у страшному зубожінні країни, у страшному голоді. У нас місяцями не видається навіть та копійчана платня, яка нам нараховується, пайок, навіть академічний, не хоче з області надій перейти в область реальності. Ми, люди, ідейно пов'язані з наукою, залишаємося на місцях, голодуємо і гинемо, молодші працівники...розбігаються» [2, с. 59—60]. Ілюстрацією становища науковців, зокрема і музейників, може бути таке свідчення про тодішнє життя Д. Щербаківського, відомого етнографа, мистецтвознавця. У 1920 р., працюючи у Київському міському музеї, він «мусів ходити для заробітку до пристаней на Дніпрі розвантажувати і пиляти дрова, а часом живився лише лободою, яку збирав у парках навколо музею» [14, с. 37].

Добиваючись виведення частини музеїв з-під підпорядкування «політосвіті», Археологічний комітет ВУАН у березні 1922 р. у листі до НКО (його підписали Ф. Шміт, голова Комітету, і Агатангел Кримський, тодішній неодмінний вчений секретар ВУАН) пропонував розділити музеї на різні категорії, із встановленням різного їх підпорядкування. У ньому зазначалося: «Унаслідок ліквідації і ВУКОПМИСа (точніше — ВУКОПСМ, Всеукраїнський комітет охорони пам'яток старовини і мистецтва, установа, яка діяла у 1919— 1921 рр. та мала від імені держави організовувати захист пам'яток культури. — *В. К.*) і Головмузея, двох установ, які широко розуміли завдання музейного будівництва на Україні, і унаслідок передачі музеїв у відання екскурсійно-виставково-музейного підвідділу відділу пропаганди Головполітосвіти, установи зі спеціальними завданнями, необхідно розбити існуючі на Україні музеї на три категорії: на публічні, загальноосвітні, призначені для відвідування якнайширшими масами; на учбові, які мають обслуговувати групи учнів того чи іншого навчального закладу, і на наукові, призначені для збирання чи зберігання необхідних для науково-дослідної роботи матеріалів» [7, с. 325]. У листі містився також перелік музеїв, яким пропонувалося надати статус наукових. Йшлося про п'ять найбільших на той момент київських музеїв — Перший державний (колишній Київський міський музей), музей ім. Ханенків, Софійський музей, музей Київської духовної академії та Музей культу і побуту, що мав бути у якнайкоротші терміни організований на території Києво-Печерської Лаври. Аргументація щодо Першого державного музею, приміром, була наступна: «...унаслідок тісноти приміщення колекції не можуть бути повністю виставлені, та й тільки не надто значна частина їх являє інтерес для широких мас, тому музей повинен обмежитися влаштуванням публічних виставок з окремих спеціальних питань, а головну енергію зосередити на дослідницькій роботі» [7, с. 325].

Уряд, зрештою, частково підтримав позицію Академії. Повноваження з охорони пам'яток, як і раніше, так само як і екскурсійна справа, залишалися у екскурсійно-виставкового та музейного підвідділу агітаційно-пропагандистського відділу Управління політосвіти НКО. Але управління кількома державними музеями, що отримали статус наукових, було передано науковому підрозділу НКО (як зазначалося вище, його назва у ході адміністративних реорганізацій у наркоматі освіти мінялася) [11, с. 58].

У результаті всіх організаційних та реорганізаційних заходів різні музеї підпорядковувалися різним адміністративним органам — Укрнауці та Головполітосвіті. Усього станом на 1925 р. в Україні діяло 111 музеїв. З них статус державних мали 18. При цьому 9 з них були підпорядковані Укрнауці, а 9 — Укрполітосвіті. Функціонували також музеї при інститутах народної освіти (ІНО — вищі навчальні заклади, які у 1920-х роках певний час діяли на базі дореволюційних інститутів) [13, с. 124]. І для державних органів, і для наукової спільноти очевидною була потреба у послідовному впорядкування музейної мережі УСРР, запровадженні чітких засад її подальшої розбудови, реорганізації управлінських органів. Однак питання про її конкретні шляхи та способи стало предметом непростих суперечок.

На нашу думку, ці суперечки мали далеко не тільки адміністративне значення. Їх справжню сутність можна зрозуміти лише у ширшому контексті становища української науки у її стосунках із владою.

Як відомо, унаслідок встановлення в Україні влади комуністів, у ролі офіційної ідеологічної доктрини нового режиму ствердився марксизм. На початку та у середині 1920-х років компартія, не маючи ще хоча б більш-менш фахово підготовлених кадрів, які були б виховані у дусі нової державної ідеології, у сферах науки та культурного життя суспільства мала покладатися на інтелігенцію, сформовану у дореволюційний час. Встановивши жорсткі рамки політичного контролю, комуністична партія поки що до певної міри визнавала, чи змушена була визнавати, автономію академічної спільноти у питаннях суто наукової роботи.

Проте, коли йдеться про суспільні дисципліни, будь-яка наукова творчість — перш за все в історичній науці, але також і у соціології, мистецтвознавстві, етнології, — силою речей зачіпала питання і соціальні, і політичні. Відтак вчені-гуманітарії мали усвідомлювати певні межі своїх дослідницьких висновків, у найбільш важливих моментах намагатися узгодити їх з офіційною точкою зору.

Таке узгодження для академічного середовища України початку та середини 1920-ї вже мало певний вихідний потенціал. У дореволюційний період, попри деякі обмеження цензурного характеру, у науково-методологічному дискурсі Російської імперії, зокрема і України, у цілому нормою була дискусія, змагальний плюралізм поглядів та підходів. Фактично ж в гуманітаристиці України кінця XIX ст. найвпливовішою стала позитивістська методологія [3, с. 210, 370]. На початку століття XX позитивізм, хоча і зазнав впливу конкуруючих доктрин — неокантіантства та неоромантизму, у цілому зберіг свої позиції. Йдеться перш за все про історичну науку, але це загалом стосується й інших суспільних дисциплін. Варто зазначити, що в університетській системі Російської імперії викладання і вивчення гуманітарних наук велося на одному факультеті — історико-філологічному, що значною мірою сприяло формуванню спільних для різних дисциплін освітніх принципів та методологічних засад. У цілому саме у річищі позитивізму формувалися наукові концепції М. Грушевського, Ф. Вовка, Д. Багалія та інших видатних представників вітчизняної науки.

Погляди позитивістів розвивалися та стверджувалися і у дискусіях з марксистами. Марксизм на рубежі XIX та XX століть здобув чималий вплив на інтелектуальне життя українського суспільства. При цьому марксистська і позитивістська школи мали низку спільних моментів у своїх підходах до історичних і суспільних питань. За визначенням О. Богдашиної, «обидві теорії зближувала нова соціально-економічна проблематика історичних досліджень, визнання закономірного характеру розвитку суспільства та класової боротьби як рушійної сили суспільного розвитку, багатофакторний підхід» [3, с. 204]. «Обидві суспільні течії послуговувалися схожою дослідницькою методикою. Ставлення влади до обох доктрин як революційних, і тому шкідливих, як не дивно, також сприяло і співчутливому ставленню позитивістів до теорії матеріалістичного розуміння історії» [3, с. 204].

Водночас між позитивістами і марксистами існували важливі розбіжності. Представники позити-

вістської школи не приймали марксистської тези про класову боротьбу як вирішальний чинник історичного розвитку, закидаючи марксистам «метафізичний» підхід до розуміння суспільного руху. Позитивісти загалом не визнавали існування історичних законів, допускаючи лише наявність деяких закономірностей суспільного розвитку [3, с. 204].

У ставленні до питання про цілі, що стояли перед українським суспільством 1920-х, теза про необхідність організації нового суспільного ладу, який змінив би на краще життя народу, ставала сполучником, що поєднував позицію більшості українських науковців з офіційно декларованою ідеологією. Як видається, академічне середовище тогочасної України загалом приймало (варто згадати, наприклад, позицію М. Грушевського, погляди якого на суспільно-політичні питання мали виразні соціалістичні акценти) [15] завдання праці для трудящих мас, певною мірою і актуальну тоді антибуржуазну та антикапіталістичну риторику. Поза тим, у науці більшість дослідників воліла спиратися на свій старий інтелектуальний багаж і методологію. На думку О. Богдашиної, зокрема, історики УСРР 1920-х, у тому числі і М. Грушевський, у цілому орієнтувалися на позитивістські стандарти історіописання [3, с. 205]. При цьому, зазначає вона, «частина науковців, що працювала в академічних установах під керівництвом М. Грушевського, вважала марксизм застарілим вченням». Наприклад, Катерина Грушевська (донька М. Грушевського), яка у 1920-х роках займалася дослідженнями з соціології, у квітні 1923 р. у приватному листі з Відня так визначала своє ставлення до марксизму: «Взагалі найслабша сторона марксизму, як політичної теорії, се те, що він претендує на науковість, а ся науковість зовсім перестаріла і фальшива... За останні які 20 літ наука розгорнула такий складний образ соціального процесу, що перед тим марксизм робить враження якогось грубого і наївного мітингового кличу... А марксисти і зараз опирають своє розуміння минулого на такій наївній роботі, як «Розвій людини» Ф. Енгельса. Взагалі утікати від складного і розгалуженого деталізованого образу соціального життя, який виростає з наукової і політичної практики останніх літ, і ховатися в «марксизм», се в певній мірі уникати потреби думати» [3, с. 206].

Втім, не всі науковці дореволюційної школи так категорично негативно ставилися до марксизму. Зрештою, у середині 1920-х років частина вчених намагалася «стати марксистами» у своїх дослідженнях. Деякі, такі як історик М. Слабченко, робили це щиро, для інших позиціонування себе як марксиста було швидше намаганням пристосуватися до суспільно-політичної ситуації в Україні, за визначенням О. Богдашиної — «науковою та політичною мімікрією» (як у випадку Д. Багалія) [3, с. 207]. Так чи інакше, з 1929 р., коли у політиці компартії починаються радикальні зміни, що на практиці виявилися поворотом до встановлення у країні сталінського тоталітарного режиму, «навернення» у марксизм досить швидко стало для науковців категорично обов'язковим.

У середині ж 1920-х рр. суперечки ще були можливими. Відтак дискусія про реорганізацію системи управління музеями, яка проходила у 1925—1927 рр., мала своїм тлом питання про modus vivendi української наукової спільноти та державної ідеології.

Певне бачення теоретичних засад такої реорганізації містяться у розлогій статті В. Дубровського [5] — одного з її найактивніших учасників згаданої дискусії. (В. Дубровський у різний час обіймав низку посад в органах влади, що займалися пам'яткоохоронною діяльністю, у т. ч. завідувача музейної секції управління науковими установами НКО). У ній він, зокрема, дав власне визначення самого поняття «музей» — як «освітньої установи, що науково збирає, систематизує, переховує, вивчає, публікує та експозує для широкої популяризації пам'ятники матеріальної культури і природи». Автор наголошував на вирішальному значенні ведення музейної роботи на наукових засадах. «Збирання просто, без постулату наукового значення в сучасній науковій системі тих речей, що їх будуть збирати, призведе до скупчення в одному місці лише «курйозних и посмотрения достойных кунштов», говорячи мовою XVIII століття, чи ще гірше — до музейної халтури, розрахованої тільки на обдурювання мас та на прибутки з цього» [5, с. 21—22] — підкреслював В. Дубровський. Він також намагався визначити соціальну роль музею як інституції з «марксистських» позицій, чи краще сказати, з позицій тодішнього офіційного тлумачення марксизму. Згідно марксистського підходу, писав В. Дубровський, значення музеїв у тому, що вони «відображають досягнення і силу пануючих класів», і «сприяють організації класової свідомості і т. ч.

класового панування». Відтак тепер у країні, що будує соціалізм, в якій встановлено диктатуру пролетаріату, музеї обслуговують потреби пролетаріату і незаможного селянства у процесі будівництва соціалізму [5, с. 24]. При цьому музейна робота має вестися за двома напрямками: використання для завдань пролетаріату музейної спадщини, і створення нових «музейних формацій», що відбивали б досягнення і творчість пануючого тепер пролетаріату. А для цього «звичайну методу вивчення речей матеріальної культури переважно з боку еволюції форм треба освітлити і доповнити методою технологічного і соціологічного тлумачення їх» [5, с. 25].

Говорячи про потребу музейних інновацій, В. Дубровський водночас піддав жорсткій критиці Всеукраїнський Соціальний музей ім. Артема, створений у Харкові у 1922 р. За задумом його організаторів, він мав стати «універсальним», охопити всі області культури, показуючи розвиток суспільства з погляду марксистської теорії. Експозиція Соціального музею поєднувала природничу тематику з культурною. Він мав такі відділи: природних умов, продуктивних сил, виробництва, охорони здоров'я, мистецтва, релігії та культури, «побуту буржуазії». При музеї діяли також Кабінет гравюр, філателістична колекція, кабінет порцеляни, бібліотека та обсерваторія [9, с. 26]. На думку В. Дубровського, експеримент з Соціальним музеєм не вдався через брак експонатів та, за його визначенням, «інтелектуальних ресурсів» — недостатню кваліфікацію працівників цього музею. За твердженням В. Дубровського, «виставочні музейні помешкання виглядали власне, як зразки алогічного конгломерату з меблів, гравюр, ікон, картин, медичних препаратів, шкільних наочних приладь, порцеляни, тканин, сучасних виробів і багато іншого. Мішанина принципів — комплексового, хронологічного, систематичного, навіть просто помилкове розташування і поводження з експонатами — все робило гнітюче враження і свідчило про нез'ясованість бажань навіть у самих творців цього експерименту та про випадковість їхньої роботи». «Розуміється, вітати можна всякі щирі шукання правдивого шляху, — писав В. Дубровський, — але біда в тому, що невдалий експеримент ледве-ледве не став обов'язковим прикладом для негайної реорганізації всіх музеїв України, як гадалося і бажалося наївним апологетам цього експерименту» [5, с. 20].

В. Дубровський запропонував свою систему класифікації музеїв, що водночас мала б стати орієнтиром для систематичного, планомірного розвитку музейної мережі. Він вважав, що можна виділити два типи музеїв. Перший — це музеї, збудовані за науковим принципом на автентичних речах, і другий — побудовані за науковим принципом, але на копіях оригінальних предметів. При цьому перші могли б стати базою для наукової роботи, а другі — для освітньої. (По суті, у поділі музеїв, повторюючи частково згадану вище ідею Археологічного комітету ВУАН, В. Дубровський бачив можливість радикального вирішення проблеми певної «різновекторності» функції збереження та функції освітньої. Адже автентична річ вимагає дуже обачливого, обережного поводження, тоді як для освітньої роботи музеїв, і особливо для освітньої-педагогічної, навпаки, потрібний якнайширший «доступ» відвідувачів до предмету). Крім того, музеї можна класифікувати на основі сполучення двох ознак: за змістом колекцій та за територіальним обсягом експозиції і діяльності музею загалом. (Тут В. Дубровський використав, за його власними словами, дещо скориговану схему польського музейника Трешера). За змістом колекцій їх можна поділити на природничі, технічні, соціально-історичні та мистецькі. А за обсягом — без обмежень; межі простору; межі часу; межі простору і часу. (Наприклад — загальноісторичний музей, локальний історичний музей, загальний музей однієї епохи, локальний музей однієї епохи). Наведена тут система поділу музеїв є загальною, підкреслював В. Дубровський, і її можна наповнювати конкретним змістом залежно від місцевих умов кожної країни. І хоча абсолютної чистоти схеми витримати неможливо, на неї слід орієнтуватися. Автор вказував на хаотичність музейної мережі, успадкованої з дореволюційного часу, яка формувалася завдяки як приватній, так і громадській ініціативі, без будь-якого плану і тому виявилася дуже різноманітною та безсистемною. Те що тепер всі музеї є державними, є гарною передумовою для зміни такої ситуації, — зазначав він [5, с. 24].

В. Дубровський, окреслюючи перспективні напрямки розвитку музейної справи, пропонував створити в країні мережу технічних та природничих музеїв, стверджуючи, що колишні пануючі класи на це не звертали особливої уваги, бо буржуазія не хоті-

ла поширення сучасних знань серед трудящих мас [5, с. 25]. При цьому, оскільки в Україні переважає локальний музей, «слід звернути особливу увагу на розроблення цього крайового моменту в усталені музейної мережі», маючи на увазі як методи його організації, так і можливі форми об'єднання локальних музеїв в одну установу, що складалася б з кількох відділів [5, с. 24].

Обстоюючи своє бачення завдань музейної справи в УСРР, різні відомства прагнули до централізації музейної адміністрації у власній структурі. При цьому Укрнаука та науковці ВУАН добивалися переведення всіх державних музеїв у підпорядкування Укрнауки. Так, у звіті останньої за 1924— 1925 рр. зазначалося: «принципової різниці у складі та роботі цих двох категорій музеїв (наукових та політосвітніх. — *В. К.*) встановити неможливо. Але така розпорошеність їх, не даючи можливості спланувати їхню роботу по охороні пам'яток матеріальної культури і природи, та по проведенню наукових дослідів, примусила поставити питання про об'єднання її всіх у єдиному віданні Укрнауки» [10, с. 419].

У квітні 1925 р. уряд та Держплан УСРР, погоджуючись із позицією ВУАН та більшості музейників, ухвалили рішення про те, що адміністративне керівництво музеями має бути покладене на Укрнауку [13, с. 124]. Однак його виконання викликало спротив керівництва Головполітосвіти, яка добивалася переведення всіх музеїв під її юрисдикцію. Боротьба за це велася під прапором необхідності надання музейній роботі якісно нового змісту, перетворення музеїв на інституції, які б ілюстрували та популяризували засади «діалектичного матеріалізму». Висунута УПО програма передбачала створення музею «монолітного відносно завдань і системи», експозиція якого «в наочній формі давала б аналіз соціальних відносин і їх динаміку в загальному розвитку історії суспільства», «висвітлювала матеріал з точки зору діамату» [13, с. 123]. (діалектичного матеріалізму. — *В. К.*). Поставало, проте, питання про безпосередні форми втілення такого висвітлення у музейних експозиціях. Суперечка про підпорядкування музеїв, як видається, набула завуальованого політичного забарвлення. В. Дубровський, оцінюючи позицію Головполітосвіти, писав, що: «...рішуче поставлені твердження... своєю занадто гострою формою (близькою до звинувачення старих кваліфікованих музейників у неправильному веденні музейної справи) викликали напружену атмосферу, яка була зовсім небажаною ні з якого боку, тим більше була несприятливою для спокійного обмірковування і вирішення цього питання» [5, с. 16]. «Розуміється, — зауважив він, — прагнення музейних працівників вести музейну роботу справжнім науковим шляхом, зберегти, вивчити, правдиво подати пам'ятки культурної роботи є добра традиція, коли ці нормальні вимоги науково-музейної роботи вважати за традицію. Які-ж саме негативні традиції мають старі музейні працівники це протягом всієї піврічної музейної дискусії так і не пощастило з'ясувати». Треба використовувати їх знання та методичні навички, «без зайвих і голослівних звинувачень» [5, с. 18—19].

Відкрита дискусія щодо того, чи мають всі музеї бути у підпорядкуванні Головнауки, чи перейти до відання Головполітосвіти, розгорнулася на засіданні спеціальної комісії, скликаної для розгляду цього питання, що відбулося 25 травня 1926 р. Головполітосвіту на ньому представляв М. Криворотченко, а Укрнауку — В. Дубровський. У зборах взяли також участь представники низки музеїв з різних міст України.

М. Криворотченко обстоював необхідність планового розвитку музейної мережі в цілій Україні. Аргументуючи свою позицію, він зазначив, що «всі музеї і музейна робота в цілому в капіталістичному суспільстві набули цілковитої автономності, а разом з цим академізму, безсистемності, випадковості, а завдання їхнє визначалося, як вільне служіння «чистій науці». Натомість сутністю радянського будівництва є «перш за все плановість усіх заходів в усіх ділянках господарського і культурного життя» [6, с. 180] — зазначив М. Криворотченко.

Музеї мають працювати як частина єдиної системи, об'єднаної спільним головним завданням і планом роботи. В освітній системі музеї, наголошував представник ГПО, є однією з баз усієї освітньої роботи: політосвіти, соцвиховання, профосвіти і науки. При цьому політосвітня робота має вестися музеями в повному обсязі як постійна музейна робота. Вони, зокрема, мають розробити її методику. Щодо науки, то музеї мусять використовувати всі досягнення діалектичного матеріалізму, у тому числі і в експозиційній роботі [6, с. 181]. Доводячи необхідність підпорядкування музеїв Укрполітосвіті, М. Криворотченко пропонував створити при Нар-

коматі освіти УСРР єдиний музейний центр, який керував би як методологічною, так і організаційною роботою всіх музеїв республіки.

Натомість В. Дубровський фактично виступив за контроль над музеями з боку Укрнауки. Він представив своє формулювання самого поняття музей: «Розуміння Музей складається з трьох ознак: 1) Збірка речей, переведених за науковим планом; Робітників, що мають наукову кваліфікацію; Роботи: наукового досліду та широкої освітньої роботи». «Музеї є: державні сховища пам'яток культури та природи; науково-дослідчі установи; освітні установи, що розповсюджують серед трудящих мас відповідні знання шляхом політосвітньої роботи», — зазначив В. Дубровський [6, с. 183]. Не наполягаючи прямо на необхідності підпорядкування всіх музеїв Укрнауці, її представник будував свою аргументацію таким чином, щоб довести, що головною та базовою для усіх інших функцій музею є наукова робота, і відтак саме Укранаука має, логічним чином, стати керівним музейним органом.

На думку В. Дубровського, об'єднання всіх державних музеїв в єдиному віданні могло стати основним «постулатом» нормалізації ситуації у музейній системі України. Власне, теза про необхідність впорядкування музейної мережі України, потреба у її плановому розвитку не була предметом суперечок. Попри помітні відмінності у їхніх пропозиціях, майже всі представники «традиційних» музеїв, діяльність яких брала фактичний початок ще у дореволюційні роки — Олександр Федоровський (Археологічний музей у Харкові), професор Сергій Дложевський (Одеський історико-археологічний музей), Федір Ернст (Всеукраїнський історичний музей), Петро Курінний (Всеукраїнське музейне містечко у Києво-Печерській Лаврі), Стефан Таранушенко (Музей мистецтв у Харкові) — у ході дискусії виступили за збереження таких музеїв у віданні Головнауки, і, по суті, за обмеження їх участі у політосвітній роботі, що не повинна була стати головною функцією музеїв.

С. Таранушенко, зокрема, так аргументував свою позицію: «Музей передовсім — наукова установа. Без наукової роботи немає музею. Освітня робота є невідривною частиною роботи музеїв. Без неї також немає музею. Вимога передати музеї науково-дослідного характеру до УПО викликає запитання — чому не передати тоді неї ж наукових бібліотек, обсерваторії, ботанічних садів і т. и. Хиби в музейній роботі почасти є наслідком минулого й бідності нашої на гроші та людей» [16, с. 163]. Оцінюючи аргументацію М. Криворотченка, С.Таранушенко зазначив: «Схема доповідача т. Криворотченка добра, але не житьова. Вона не погоджена з усією сумою обставин, що в них музеї наші виросли і зараз перебувають. Наводити факт наближення музеїв до мас числом перепущених відвідувачів не годиться, бо саме число без аналізу обставин роботи музею уявлення про роботу музею не дає. Музеї науково-дослідчого характеру мусять перейти до Укрнауки, а Політосвіта має подбати, щоб виправити масову освітню роботу там, де потрібно» [16, с. 163].

О. Федоровський, виступаючи на зборах, зазначив: «...політосвіта покладає на музей методичну роботу, але ж це завдання методкому. Вона має на увазі підготовляти робітників для своїх установ, але ж ми знаємо, що це завдання Профосу. Вона має керувати заповідниками, охороняти пам'ятки — але на це є спеціальний орган НКО... Основне завдання музейної роботи нині — позбавитися хаосу, халтури, легковажності. Збирання матеріалів, вивчення матеріалів, охорона, видання повинні залишитися лише в Головнауки, бо тільки вона може з цим завданням справитися» [6, с. 184].

Ф. Ернст у своєму виступі дуже гостро критикував низьку ефективність УПО у справі охорони пам'яток матеріальної культури, відсутність зусиль з підготовки музейних кадрів. «Кількість кваліфікованих музейних робітників України ледве сягає десяти» — стверджував він [6, с. 186]. Музеї, наполягав Ф. Ернст, мають бути підпорядковані Укрнауці, а Укрполітосвіта повинна займатися їх освітньою роботою, особливо екскурсійною справою [6, с. 187].

С. Дложевський для ведення політосвітньої роботи запропонував створити, «за участю широких мас громадянства», окремий тип музеїв, в яких, на відміну від науково-дослідних музеїв, мали бути представлені не унікальні, а типові речі [6, с. 185]. Загалом, попри досить різну аргументацію та пропозиції, небажання знаходитися під керівництвом УПО об'єднало музейників дореволюційної школи, з дореволюційною освітою та вихованням.

Натомість на підтримку позиції Укрполітосвіти виступили представники експериментального

Соціального музею у Харкові — Б. Пилипенко та О. Оландер. Останній, зокрема, висловив думку, що консервування колекцій існуючих музеїв у сховищах, а «не використовування їх широкими пролетарськими колами...було б злочином перед суспільством» [6, с. 188].

У дискусії лунали і компромісні, принаймні певною мірою, пропозиції. Так, М. Константинов, директор Житомирського дослідчого музею, пропонував створити окремий Музейний центр (вочевидь, у структурі Наркомату освіти), у якому керівництво науковою роботою було б за Укрнаукою, а керівництво політосвітньою роботою — за Укрполітосвітою [6, с. 186]. П. Курінний пропонував: «...найдоцільніше керівний центр для музеїв дослідчого характеру зв'язати з діяльністю Укрнауки, поклавши на Політосвіту організацію та переведення масової освітньої роботи в музеях дослідчого типу» [6, с. 188].

Заперечуючи противникам підпорядкування музеїв УПО, М. Криворотченко наголошував, що «покладати на політосвіту тільки екскурсійну справу — це не знати, що таке політосвітня робота. Жах екскурсоводів у нас і ще більший жах у Москві є наслідком цього... Екскурсовода мусить готувати музей у процесі своєї роботи... Покладати освітню частину роботи музеїв на сторонній елемент значить нищити освітнє значення музею» [8, с. 190]. «Освітнім завданням нинішнього дня мусить бути підпорядкована велика частина дослідницької і методологічної роботи музеїв, а об'єкт музейної роботи визначає місце керівничого центру» — наголошував він [6, с. 191] (тобто ним має бути УПО. — *В. К.*).

Оцінюючи перебіг дискусії, варто, вочевидь, погодитися з думкою, що у принципі освітня робота музеїв не може бути цілком відокремлена від наукової. Зрештою, відкритих заперечень щодо важливості освітніх функцій музеїв не лунало. Дискусія насправді точилася не навколо суто адміністративного питання, а навколо питання про пріоритетні завдання музеїв. Більшість представлених на зборах фахових музейників, треба думати, у «політосвіті» (а «просто» освіта, без «політичної» у державну стратегію в освіті вже не вписувалася) не сприймала акценту на її «політичній» складовій, яка на практиці означала насаджування тодішніх офіційних ідеологічних формул. Звичайно, що висловити такий погляд прямо вже тоді в УСРР було неможливо. На нашу думку, збори, про які йшлося, є свідченням опору більшості музейних працівників «старої школи» «радянській» політизації музеїв. З іншого боку, вони засвідчують, що у середині 1920-х років в УСРР державна політика щодо музеїв ще передбачала можливість відкритих дискусій про форми та зміст музейної роботи, питання її організації тощо.

Зрештою, на зборах прибічники переведення музеїв у відання УПО опинилися у меншості, і питання мало бути вирішене Держнаукметодкомом [6, с. 191]. Незабаром останній констатував, що, по-перше, слід створити центральний орган, який об'єднав би всі музеї НКО, і, по-друге, що всі музеї мусять вести і науково-дослідну, і освітню роботу. Проте питання про підпорядкування музеїв лишилося нерозв'язаним. Тільки пізніше, 28 вересня 1926 р. Колегія НКО ухвалила, що всі музеї України мають бути підпорядковані Укрнауці. Це рішення стосувалося також і працівників музейного відділу ГПО [11, с. 64].

Дещо раніше, 16 червня 1926 р. ВУЦВК та РНК УСРР затвердили «Положення про пам'ятки культури і природи», яким було кодифіковано попередні декрети і постанови вищих органів влади України у цій сфері, а також запроваджено деякі нові правила. Згідно цього положення, всі пам'ятки, що мали наукове, історичне, культурне значення, мали перебувати у відання Головнауки НКО та його місцевих органів. Створювався Український комітет охорони пам'яток культури (УКОПК). При цьому НКО отримував переважне право придбання пам'яток від приватних осіб та організацій. Положенням також передбачалося утримання музеїв на державному бюджеті УСРР.

Широка програма впорядкування та розвитку музейної мережі України була викладена у резолюції президії Укрнауки, ухваленій 2 квітня 1927 р. У ній підкреслювалося, що музеї повинні бути «...науковими установами з широкою політосвітньою роботою», і констатувалося, що «музейна справа в УСРР досі не впорядкована за об'єктивними обставинами, що музеї виростали і оформлялися de facto, що стан охорони і матеріальні можливості для їх роботи були не завжди достатніми» [6, с. 191]. Для покращення ситуації Укрнаука пропонувала встановити певні нормативні типи музеїв (краєзнавчі місцевого типу вище округового значення; синте-

тичні краєві музеї з ознаками наукової установи; наукові музеї республіканського значення, з певною спеціалізацією (природничі, технічні, соціально-історичні), територією дослідження і впливу, республіканського чи краєвого масштабу).

Для, як зазначено у резолюції, «встановлення певної класифікації музеїв УСРР і для переведення принципів планового господарства» Укрнаука ухвалила вжити низку заходів. Пропонувалося, зокрема, скласти типові положення для музеїв різних типів, визначити, виходячи з тези про єдність музейного фонду НКО, принципи розподілу експонатів між музеями, («уникаючи зайвої централізації», підкреслювалося в постанові). Визначалися також заходи, потрібні для впорядкування внутрішньої роботи музеїв (облік експонатів і т. д.), порядок здійснення наукового керівництва державними музеями (через наукові ради). Ухвала передбачала утворення спеціального «Інституту матеріальної культури», який мав готувати кадри музейних працівників (його «базою» мали стати, за визначенням ухвали, «всі музеї УСРР»), низку заходів з «наукового обґрунтування політосвітньої роботи» (підготовка наукових провідників по музеях, підготовка екскурсоводів за програмою, що мала скласти Укрнаука, та ін.). Визначалися перелік музеїв, що мали право на музейну аспірантуру, і перелік 15 музеїв, які визнавалися музеями державного значення (з них два — Всеукраїнський музейний городок у колишній Києво-Печерській Лаврі і Одеський історично-археологічний — мали всесоюзний статус) [6, с. 191—195]. Резолюцією передбачалося також скликання у травні 1927 р. першої всеукраїнської музейної наради.

Стратегія подальшого розвитку музейної мережі, визначена у 1925—1927 роках, втілювалася в життя дуже недовго. Починаючи з 1929 р. поворот у політиці комуністичної партії, перехід до курсу на прискорене будівництво державного соціалізму, розгортання масових політичних репресій, у сфері музейництва призвели до цілковитого підпорядкування музейної справи політичним завданням, знищення того, хоча б і обмеженого простору боротьби ідей і підходів, який існував у 1920-ті роки.

Підсумовуючи сказане, можна підкреслити наступні основні моменти.

Радянська влада декларувала своїм завданням захист та популяризацію пам'яток культури серед «трудящих мас», в тому числі і музейними засобами. Ця засада знайшла втілення у низці нормативно-правових актів УСРР. При цьому в організації та веденні музейної справи комуністична влада у перші роки свого керування мала покладатися на кадри кваліфікованих музейників, у величезній більшості сформовані ще до революції. В адміністративному відношенні музеї в цілому опинилися у підпорядкуванні наркомату освіти. Паралельно музейною справою прагнула займатися і ВУАН, яка, маючи певні самоврядні права, підпорядковувалася цьому ж наркомату.

На початку та у середині 1920-х років у пропозиціях науковців з організації музейної мережі неодноразово повторювалася ідея поділу музеїв залежно від їх функцій, з тим, щоб наукову роботу музеїв за можливістю дистанціювати від освітньої, яка тоді пропонувалася обов'язково у «політичному» вигляді. З одного боку, ця ідея виглядала способом розв'язання об'єктивно існуючої розбіжності між роботою музеїв з унікальними, автентичними предметами, що мають бути якнайкраще збережені, і їх просвітницькими функціями, які вимагають за можливістю вільного доступу відвідувачів музеїв до експонатів. Разом з цим, у ній виразно відчувається прагнення багатьох фахових музейників захистити наукову роботу музеїв від втручання та керівних вказівок «ідеологів» («ідеологічних» структур) з наркомату освіти. Як видається, саме воно визначило стійкий спротив більшості музейних працівників ідеї підпорядкування цілої музейної мережі «політосвітньому» департаменту наркомату освіти. Основним аргументом при цьому стала теза про наукову, а не «політосвітню», роботу як головну у діяльності музеїв. Боротьба за пріоритет «науковості» у діяльності музеїв стала, по-суті, боротьбою наукової і музейної спільноти за збереження ширшого простору наукової творчості. Противники «політизації» музейної роботи тимчасово узяли гору. Проте вже з 1929 р. українські музеї все більше перетворюватимуть на пропагандистські заклади, часто-густо ліквідуючи автентичні експозиції, що замінювалися на збірки схем, ілюстрацій та діаграм.

1. *Акуленко В.* Охорона пам'яток культури в Україні 1917—1990 рр. / В. Акуленко. — К. : Вища школа, 1991. — 274 с.
2. *Афанасьев В.* Федор Иванович Шмит / В. Афанасьев. — К. : Наукова думка, 1992. — 216 с.

3. *Богдашина О.* Позитивізм в історичній науці в Україні (60-ті рр. XIX ст. — 20-ті рр. XX ст.) / О. Богдашина. — Харків : Віровець А.П., Апостроф, 2010. — 479 с.
4. *Бонь О.* Академік О.П. Новицький і Музей українських діячів науки та мистецтва / О. Бонь // Київська старовина. — 1999. — № 6. — С. 123 — 132.
5. *Дубровський В.* Чергові завдання сучасного музейного будівництва на Вкраїні / В. Дубровський // Український музей. Збірник перший. — К., 1927. — С. 13—26.
6. Журнал засідань комісії для з'ясування моментів розходження Головполітосвіти і Головнауки в поглядах на організацію музейної мережі та музейної політики в УРСР // Український музей. Збірник перший. — К., 1927. — С. 180—191.
7. Історія АН України. 1918—1923. Документи і матеріали. — К. : Наукова думка, 1993. — 375 с.
8. Історія Національної Академії наук України. 1924—1928. Документи і матеріали. — К. : НБУВ, 1998. — 764 с.
9. *Кацай В.* З історії музейної справи у Харкові в 1920-х—1930-х роках / В. Кацай // Музейний альманах: наукові статті, спогади, есе. — Харків : Курсор, 2005. — 145 с.
10. Культурне будівництво в УРСР. 1917—1927 рр. Збірник документів і матеріалів. — К., 1973.
11. *Маньковська Р.* Музейництво в Україні / Р. Маньковська. — К. : Інститут історії НАНУ, 2000. — 141 с.
12. *Нестуля С.* Археологічний комітет Всеукраїнської Академії наук: етапи становлення / С. Нестуля. — Полтава : Археологія, 1997. — 87 с.
13. *Омельченко Ю.* Музейне будівництво на Україні у 1921—1945 рр. / Ю. Омельченко // Український історичний журнал. — 1975. — № 3. — С. 122—128.
14. *Павловський В.* Данило Михайлович Щербаківський (1877—1927). Його життя і доля / В. Павловський // Сучасність. — Ч. 1 (205). — Мюнхен, 1978. — С. 36—39.
15. *Пиріг Р.* Ідейно-політичні підстави компромісу Михайла Грушевського з більшовицькою владою / Р. Пиріг // Український історичний журнал. — 2006. — № 5. — С. 4—19.
16. *Таранушенко С.А.* Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918—1932 рр. / С.А. Таранушенко. — Харків : Видавець Савчук О.О., 2011. — 690 с.

Vitalii Kushnir

SOME PROBLEMS IN ORGANIZATION OF MUSEUM NET IN USSR AT 1920S: SCIENTIFIC AND SOCIO-POLITICAL DIMENSIONS

Central point of the article is mid-1920s discussion on the system of administrative direction in the field of museum activities. Various approaches to the problem of tasks, principles and aims of museum work have been considered. The proof has been obtained that the problem of museum submission got quite hidden political essence. The author has shown that the majority of museum scholars tried to avoid direct dependence from the organs of ideological control and to spare wider space for qualitative scientific studies and traditions of work.

Keywords: museum, museum activity in Ukraine, state museum politics.

Виталий Кушнир

ВОПРОСЫ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЕЙНОЙ СЕТИ УССР В 1920-е гг.: НАУЧНЫЙ И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЕ ИЗМЕРЕНИЯ

Центральной темой статьи является дискуссия о системе административного управления музеями УССР, проходившая в середине 1920-х годов. Рассмотрены разные подходы к вопросу о задачах музеев, принципах и целях их работы. Доказано, что вопрос о подчинении музеев приобрел скрытое политическое значение. Автор показал, что стремление большинства музейных работников избежать прямой зависимости от органов «политпросвещения» определялось желанием сохранить большее пространство для полноценной научной работы, сформированные традиции работы музеев.

Ключевые слова: музей, музейное дело в Украине, государственная политика в области музейного дела.



Андрій ЯЦІВ

УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКЕ ПОРОЗУМІННЯ НА СТОРІНКАХ ГАЗЕТИ «ГРОМАДСЬКА ДУМКА», 1920 р.

У статті розглядається ставлення до питання українсько-польського порозуміння у публікаціях на сторінках газети «Громадська думка». В умовах українсько-польського антагонізму в одному із провідних українських часописів Галичини у ряді статей було проаналізовано можливості порозуміння між обома народами, визначено ключові перепони на шляху примирення українців та поляків, окреслено концептуальні умови нормалізації стосунків.

Ключові слова: громадська думка, суспільно-політичне життя, політична думка, українсько-польські стосунки, Річ Посполита.

Польсько-українські відносини на Західній Україні у 1920—1930-х рр. були одним із ключових предметів суспільно-політичного дискурсу як для українців, так і для поляків. Після розпаду Російської та Австро-Угорської імперій інспірований державотворчими змаганнями українців та поляків військовий конфлікт 1918—1919 рр., у центрі якого була боротьба за Східну Галичину, продовжився принциповим суспільно-політичним протистоянням між українською громадськістю краю, з одного боку, та польською владою — з іншого. Водночас, попри складний перебіг українсько-польських відносин у 1920-х роках, західноукраїнські політики не виключали можливості примирення та дружнього співіснування обох народів.

Метою статті є дослідити ставлення до питання українсько-польського порозуміння у публікаціях на сторінках газети «Громадська думка». Ряд статей часопису були проаналізовані істориками М. Кугутяком, О. Красівським, О. Зайцевим, М. Швагуляком та ін., у працях, що стосувалися суспільно-політичного життя Галичини 1920—1930-х рр., історії українських націонал-державницьких партій [10; 9; 5]. Водночас, в історіографії відсутні комплексні дослідження тематики українсько-польського порозуміння на сторінках газети «Громадська думка».

Вагому роль у формуванні західноукраїнської суспільно-політичної думки у 1920—1930-х рр. виконувала національна преса. На сторінках українських друкованих видань фігурували ключові моменти із різних ділянок національного життя українців Галичини. Преса була важливим чинником у розбудові українського громадянського суспільства, виступала речником національних інтересів, майданчиком для дискусій [23, с. 7].

Одним із найбільш знакових українських часописів Галичини, що виходив друком із 1880 року, була газета «Діло», яка у міжвоєнні роки вважалася неофіційним друкованим органом Української народної трудової партії, а згодом Українського національно-демократичного об'єднання (редакторами «Діла» у різний час були В. Охримович, С. Чернецький, Ф. Федорців, В. Мудрий та ін. [4, с. 522]). У період з січня 1920 р. по листопад 1922 р., через неможливість легально виходити друком, газета змінювала назву на «Громадська думка», «Українська думка», «Український вісник», «Батьківщина», «Громадський вісник») [5, с. 71—72]. Будучи

провідним українським часописом Галичини, газета «Діло», без сумніву, є й цінним джерелом для дослідження суспільно-політичної думки в краї, а також політичного, культурного, економічного, мистецького життя західних українців XIX — першої половини XX ст.

Щоденний часопис «Громадська думка» виходив з 1 січня по 26 вересня 1920 року. Друком з'явилося 220 номерів, чимало з них було конфісковано польською поліцією [23, с. 90]. Відповідальним редактором «Громадської думки» значився голова делегації УНРади у Львові Роман Перфецький, видавцем Степан Чарнецький.

Завданнями, які ставили перед собою автори часопису, були: «пропаганда єдності та державного суверенітету всіх українських земель, критика всього, що суперечить цим домаганням, заохочення недержавної нації до активної роботи в економічній та культурницько-просвітницькій сферах українського суспільного життя» (цит за: [23, с. 90—91]).

Військова окупація, а згодом інкорпорація Східної Галичини, що супроводжувалися переселенням на терени Галичини великого числа поляків із Заходу, полонізаційні процеси у сфері освіти, політичні та економічні репресії — усі ці фактори, у поєднанні із пам'ятними для українців історичними конфліктами обох народів, сформували в українському суспільстві відчуття крайньої неґації до Польської держави. За словами історика Івана Лисяка-Рудницького, українсько-польська війна на західноукраїнських теренах призвела до знищення польською стороною «самих підвалин, на яких могла бути збудована самостійна Українська держава в добі після Першої світової війни» [11, с. 100], тобто саме поляків західноукраїнський соціум міг звинувачувати у поразці національного державотворчого змагання, а також у тому, що, відновивши свою національну державу, поляки не дозволили цього зробити українцям. Таким чином, на початку 1920-х рр. у пошуках рецептів нормалізації відносин, їх відправною точкою українцями могла розглядатись насамперед відмова посягань Польської держави на західноукраїнські землі та реалізація української державності на її етнічних теренах, або ж, у крайньому разі, автономія українських етнічних земель у складі Речі Посполитої. Слід зазначити, що де-юре вирішальним етапом для українсько-польського конфлікту за західноукраїнські землі виявився березень 1923 р., коли ухвалою Ради послів Ліги Націй Східну Галичину та Західну Волинь приєднано до Польщі і в її складі вони перебували до вересня 1939 року. До моменту прийняття рішення Ради послів уряду Євгена Петрушевича вдавалося підтримувати в українців віру у можливість політичного реваншу на міжнародній арені та у тимчасовість польського урядування краєм. У посланнях уряду, а також у місцевій пресі неодноразово наголошувалося, що українсько-польський конфлікт за Східну Галичину є не «хатною справою між Українцями та Поляками, тільки міжнародньою справою» [19]. Західноукраїнський політикум та переважна більшість українського населення краю негативно поставилися до польської влади, і у період, коли доля східногалицьких земель ще не була остаточно визначена, всіляко бойкотувала ініціативи Варшавських урядів. З боку польської влади чинилися дії, спрямовані на усунення українців із адміністративних та приватних інституцій в краї [25, с. 79].

Не зважаючи на велику кількість критичних статей та заміток стосовно новопосталої Речі Посполитої та польської влади, в українській пресі неодноразово з'являлися сигнали щодо можливого порозуміння, у яких окреслювалися концептуальні умови примирення українців та поляків. Одним із факторів, що спричинив актуалізацію цієї тематики, була інформація про ведення переговорів між урядом Польщі та представниками Української Народної Республіки, а згодом і сам факт підписання Варшавського договору у квітні 1920 року, який автори «Громадської думки» охарактеризували як «ніж в серце» [13].

У ряді публікацій в «Громадській думці» було означено ключові перепони на шляху мирного співіснування українського та польського народів. Ці гальмівні чинники, у свою чергу, полягали не лише в актуальних на початку 1920-х рр. подіях у рамках українсько-польської війни та повоєнного антагонізму, але і в історичній ретроспективі українсько-польських стосунків, вагоме місце у якій займала національна пам'ять обох народів. Такий контекст давав змогу українцям акцентувати на тезі про відновлення давнього польського імпе-

ріалізму та стремління до реалізації утопічного міфу про історичну Польщу [14], яка, у свою чергу, розглядалась як ворог українського народу, а її політика зводилась до «визиску, нищення, гніту, нетерпимости і сваволі» [8]. Повоєнна економічна та політична кризи всередині Польщі лише додавали аргументів українським політикам для критики польської державності та влади. Молода Друга Річ Посполита характеризувалась як «несконсолідована внутрі, з трьома відмінними типами, вихованими в трьох заборах, без вироблених методів володіння, економічно до краю розхитана» [3]. На думку українських публіцистів, Польська держава є занадто слабкою, щоб виконувати функції оборонця Європи на Сході і в той же час стримувати Німеччину на Заході [1].

Військову окупацію Східної Галичини та польське урядування в краї — де навіть за переписом населення Польщі 1921 року, який бойкотувала українська громадськість Східної Галичини, частка польського населення склала лише 26% (у Львові 62%) [7, с. 459] — українські публіцисти вважали ключовими перепонами на шляху вирішення міжнаціонального конфлікту українців та поляків, оскільки, за словами авторів «Громадської думки», «якаж згода може бути між політичним вязнем і сторожем його вязниці?». Полякам ставився у вину той факт, що, будучи невільним народом, після відновлення своєї державності вони перенесли усі кривди, що зазнали від своїх поневолювачів, у державну політику проти українців, зумівши реалізувати ці методи «за скороченою процедурою в скондензованій формі протягом одного року» [16]. При цьому, неодноразово нагадувалося про обопільний характер викликів, які постали перед обома народами у період їхнього поневолення у складі Австро-Угорської та Російської імперій. Так, автори публікації під назвою «Pardon» переконували, що український народ ніколи не радів через трагедію поневолення Польщі, ба навіть більше, «скоро тільки корінна Польща почала підноситися з могили державного забуття, привитав її воскресіння зі щирою симпатією, розуміється, беручи за передпосилку, що новоповстала Польща закине свої методи, котрі загнали її в могилу, та не витягне недавно ще путами звязаних рук по несвоє добро» [26]. Цю тезу продовжили автори циклу статей «Польський круговорот», які стверджували, що в добі постання відновленої Польщі українські політики не лише не виступали проти державотворчих процесів на польських теренах, але й зуміли перебороти у собі численні історичні кривди та висловлювали щиросердечні вітання щодо «творячоїся на румовищах царату у Варшаві братньої державности», оскільки «так глибоким було почування волі для всіх гноблених і визискуваних царатом» [15]. У той же час у статтях із серії «Чи хочемо покластися в могилу?» висловлювався жаль щодо того, що новопостала Польща намагається опанувати т. зв. «український П'ємонт», а саме ключову для українського народу Східну Галичину [24], яка, за словами авторів публікації «Польсько-українська умова», «для України має куди більшу вагу, куди передовійше значіннє, як Альзація-Льотарингія для Франції» [17]. У пошуках аналогій публіцисти «Громадської думки» наводять приклади із польської історії, ставлячи вмотивоване запитання: «Чи щирий і чесний польський патріот в хвилі, коли німці будували польське королівство коло Варшави, міг був без застережень дораджувати познанським Полякам кинути Познанщину на прусську поталу і братися за скупчення інтеліґенції коло Варшави?».

Ще одним об'єктом зауваг стосовно політики Польської держави відносно народів, що входять до її складу, на думку українських авторів, була політика подвійних стандартів, що унеможливлюють будь-яке порозуміння між українцями та поляками. На думку авторів статті «Початок пацифікації Сходу?», користуючись гаслами рівності та братерства народів, польська влада вдається до жорстоких репресій та полонізації: «Як довго до мітів належить свобода зборів товариств, як довго неможлива є громадська діяльність, а цілу країну скував поліційно-жандармський режім, — йдеться у тексті, — так довго нема вже не то основ тільки атмосфери, пригожої для зродження згідливих настроїв» [19]. У публікації «Пробудження на самоті» стверджувалося, що «замість здобувати собі довір'я і прихильність сусідів, Польща задивлена в Париж посилювала і поглиблювала ненависть сусідів до себе» [20]. Піддавалося критиці й гасло «Wolni z wolnymi, równi z równymi», яке, на думку українців, використовувалося хіба «на експорт, для святочних виступів, для деклямацій без обов'язуючої сили» [18].

Оцінюючи кризу українсько-польських стосунків у 1920 році та оприлюднюючи численні критичні зауваги стосовно політики польської влади, автори «Громадської думки» все ж не заперечували необхідність порозуміння між обома народами. При цьому називався ряд ключових умов, які посприяли б процесам нормалізації українсько-польських відносин. У статті «В справі польсько-українських переговорів» зазначалося про невідворотність налагодження стосунків між обома народами: «Польсько-українська угода певно повинна і мусить бути колись заключена. Основою тої угоди може бути тільки право самоозначення народів, право вирішувати свою державну приналежність згідно з волею більшости населення даної території» [2]. Також закликли поляків здійснити «зміну режіму, повернення до кращих умов культурного, економічного і політичного життя» [2]. До питання самоозначення стосовно державності національних територій зверталися й автори публікації «Зарослими шляхами», які вважали цей принцип єдиним конструктивним. У публікації зазначається, що будь-який інший підхід до вирішення спірних територіальних питань між українцями та поляками буде вважатися «беззглядним імперіялізмом, який буде поборюваний і тепер, і в будуччині» [6]. Водночас автори стверджували, що «немає між Українцями партій або ґруп, котрі протиставлялись би чесному справедливому і братерському порозумінню з Польщею» [6]. При цьому в публікації «В справі польсько-українських переговорів» зазначалося, що єдиним можливим представником українців Східної Галичини у справі переговорів з поляками може бути Українська Національна Рада, у якій мають своє представництво різні українські політичні сили. Натомість утверджувалася заборона на офіційні контакти з поляками «ні поодиноким особам, ні партіям (без огляду на їх силу і орґанізованість)» [2].

В опублікованій у лютому 1920 р. в «Громадській думці» «Енунціяції представників українських партій» йшлося про те, що мир на Сході Європи, приязні сусідські відносини та правильне життя на всіх землях колишніх Російської та Австро-Угорської імперій можливі винятково у разі визнання світовими державами незалежності усіх народів, що проживають у цих краях, а також, як обов'язковий момент — спільне визнання новопосталими державами одне одної [22].

У згаданій публікації із серії «Чи хочемо покластися в могилу?» робиться спроба підсумку ситуації, що складася між українцями та поляками, яка, на думку авторів, полягає у кризі довіри, та проявляється, у першу чергу, в польській політиці стосовно Східної Галичини. Посиленню недовіри між українцями та поляками сприяли й переговори між Польщею та УНР. Зазначалось, що «тайна польсько-українська умова, довершена у Варшаві коштом Східної Галичини і инших західно-українських земель, не зроджує в нас довірчивости» [24]. Водночас автори публікації вважали, що «польсько-український союз, справжній, щирий, реальний, — а не фіктивний», можливий лише тоді, коли «польська політична думка у відношенню до України руководиться доброю волею, що поза солодкими фразами, в які в останніх часах багаті польські орґани невшехпольського покрою, не криються незнані нам, а для України шкідливі замисли» [24]. Також стверджувалося, що український народ Галичини ніколи не мав ненависті до поляків, а лише до окремих соціальних класів польського суспільства, таких як польська шляхта і бюрократія.

Автори публікації «Початок пацифікації Сходу?» стверджували про необхідність надання свободи волевиявлення, яка мала б реалізуватись у наданні можливості відновлення українського політичного життя через діяльність політичних партій та організацій, створення колективного репрезентативного політичного органу українців на зразок Національної ради тощо [19]. У статті «Наша політика» допускалася можливість входження Української держави до федерації з Польщею. Основою такого союзу мав би бути принцип «рівні з рівними, як вольні з вольними», а також відречення від планів «поневолити нас, загарбати наші землі» [12]. Зазначалося, що основною перепоною угоди з поляками було «поневолення всіх західно-українських земель, а в першій мірі Східної Галичини» [12].

Реакцією на факт підписання Варшавського договору 22 квітня 1920 р. була стаття «Ніж в серце» від 29 квітня. У тексті різко засуджувалась така форма польсько-українського союзу, яка, на думку авторів, передбачала «політичну торгівлю» українськими землями. У статті зазначалося: «Ми такого «договору» не приймаємося. Лишень такий договір з Польщею підпише і додержить україн-

ський нарід, який буде заключений від народу, на основі самоозначення народів, на підставі свобідної, ніким невязаної волі» [13]. У ще одній публікації на цю тему, що носить назву «Слово до нас», у менш емоційній манері оцінювалась важливість визнання Польщею права України на незалежну державність. Водночас від імені українців Галичини стверджувалося, що «не можемо ніколи згодитися і ніколи не згодимося на ціну, на непомірну заплату коштом живого українського організму» [21]. В продовження думки автори наголошували на історичній умотивованості українсько-польського порозуміння: «Тільки в союзі з відреставрованою й сильною Україною Польща зможе закріпити своє державне становище, поширити свій політичний вплив та здобути східний ринок для своєї промисловости». У цьому контексті зазначалося, що Варшавський договір слід сприймати як «дарунок» Петлюри полякам, який, однак, «не причиниться до створення умов, пригожих для навязання тіснійших відносин між Польщею і Україною» [21].

Таким чином, в умовах українсько-польського антагонізму та суспільного опору українців Галичини польській владі на сторінках одного із провідних українських часописів висловлювалися чіткі позиції стосовно можливості українсько-польського порозуміння і навіть стратегічного союзу дружніх сусідніх народів. У своїх публікаціях автори «Громадської думки» прослідкували ряд перепон, які стоять на шляху примирення обох народів та висунули перелік концептуальних умов, що могли б зняти напругу в українсько-польських відносинах. Водночас основою порозуміння українців та поляків вважалась реалізація Польською державою права самоозначення народів колишніх Російської та Австро-Угорської імперій, яке, на думку українських публіцистів, привело б до постання Української держави на теренах Східної Галичини.

1. Апетит і спроможність // Український вістник. — 1921. — Ч. 93 — 20 квітня.
2. В справі польсько-українських переговорів // Громадська думка. — 1920. — Ч. 67 — 19 березня.
3. Дорогою ціною // Діло. — 1923. — Ч. 85 — 20 липня.
4. Енциклопедія українознавства: словникова частина. — Т. 2. — Львів : Молоде життя, 1993. — 800 с.
5. *Зайцев О.Ю.* Українська народна трудова партія (1919—1925) / Олександр Зайцев. // Україна Модерна. — К. ; Львів : Критика, 2002. — Ч. 7. — С. 69—90.
6. Зарослими шляхами // Громадська думка. — 1920. — Ч. 91. — 18 квітня.
7. *Зашкільняк Л.О.* Історія Польщі. / Леонід Зашкільняк, Микола Крикун. — Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2002. — 752 с.
8. Конфлікт двох засад // Громадська думка. — 1920. — Ч. 4. — 4 січня.
9. *Красівський О.Я.* Галичина у першій чверті XX ст.: Проблеми польсько-українських стосунків / О.Я. Красівський. — Львів : Вид-во ЛФУАДУ, 2000. — 416 с.
10. *Кугутяк М.В.* Історія української націонал-демократії (1918—1929) / М.В. Кугутяк. — К. ; Івано-Франківськ : Плай, 2002. — Т. 1. — 535 с.
11. *Лисяк-Рудницький І.П.* Польсько-українські стосунки: тягар історії / Лисяк-Рудницький Іван // Лисяк-Рудницький Іван. Історичні есе : у 2-х т. — Т. I. — К. : Основи, 1994. — 554 с.
12. Наша політика // Громадська думка. — 1920. — Ч. 146. — 24 червня.
13. Ніж в серце // Громадська думка. — 1920. — Ч. 100. — 29 квітня.
14. Польський круговорот // Громадська думка. — 1920. — Ч. 205. — 5 вересня.
15. Польський круговорот // Громадська думка. — 1920. — Ч. 211. — 15 вересня.
16. Польські мрії та українська дійсність // Громадська думка. — 1920. — Ч. 188. — 14 серпня.
17. Польсько-українська умова // Громадська думка. — 1920. — Ч. 102. — 1 травня.
18. Польсько-українське зближення // Український вістник. — 1921. — Ч. 29. — 1 березня.
19. Початок пацифікації Сходу // Громадська думка. — 1920. — Ч. 23. — 28 січня.
20. Пробудження на самоті // Громадська думка. — 1920. — Ч. 168. — 22 липня.
21. Слово до нас // Громадська думка. — 1920. — Ч. 116. — 19 травня.
22. Українська нація і мир на Сході // Громадська думка. — 1920. — Ч. 38. — 14 лютого.
23. Українські часописи Львова 1848—1939 рр.: Історико-бібліографічне дослідження : у 3 т. — Т. 3. — Кн. 1. 1920—1928 рр. — Львів : Світ, 2003. — 912 с.
24. Чи хочемо покластися в могилу? // Громадська думка. — 1920. — Ч. 120. — 23 травня.
25. *Юрчук О.Ф.* Українське питання в діяльності польських консерваторів (1919—1923) / Оксана Юрчук // Проблеми слов'янознавства. — Вип. 57. — Львів, 2008. — С. 73—85.
26. Pardon // Громадська думка. — 1920. — Ч. 61. — 12 березня.

Andriy Yatsiv

UKRAINIAN-POLISH RELATIONS ON THE PAGES OF THE NEWSPAPER «HROMADSKA DUMKA», 1920

The article deals with attitudes towards issues of Ukrainian-Polish agreement in the publications of the newspaper «Hromadska Dumka». Under the Ukrainian-Polish antagonism, one of the leading Ukrainian Galician journals in a number of articles analyzed the possibility of understanding between the two nations, defined the key obstacles to reconciliation of the Ukrainians and the Polish, outlined the conceptual terms of normalization of relations.

Keywords: public opinion, social political life, political opinion, the Ukrainian-Polish relations, Rzeczpospolita.

Андрий Яцив

УКРАИНСКО-ПОЛЬСКОЕ ВЗАИМОПОНИМАНИЕ НА СТРАНИЦАХ ГАЗЕТЫ «ГРОМАДСЬКА ДУМКА», 1920 г.

В статье рассматривается отношение к вопросу украинско-польского взаимопонимания в публикациях на страницах газеты «Громадська думка». В условиях украинско-польского антагонизма в одном из ведущих украинских журналов Галичины в ряде статей были проанализированы возможности достижения взаимопонимания между обоими народами, определены ключевые преграды на пути примирения украинцев и поляков, очерчены концептуальные условия нормализации отношений.

Ключевые слова: общественное мнение, общественно-политическая жизнь, политическая мысль, украинско-польские отношения, Речь Посполитая



Олена СЕРЕБРЯКОВА

«ВОДНА» СИМВОЛІКА МАНТИЧНОГО ЗВИЧАЮ «СТАВИТИ МІСТОК»

Мантичні обряди, пов'язані з водою (гідромантика), є важливою складовою усіх різновидів дівочих матримоніальних ворожінь. Одним із них є звичай «ставити місток», завдяки якому можна було побачити свого судженого уві сні. У статті проаналізовано його символіку, локальні різновиди, окреслено території побутування.

Ключові слова: ворожіння (дивінації, мантичні практики), «місток», «віщий» сон, перехід через воду.

Серед розмаїття дивінацій, за допомогою яких намагалися передбачити свою подальшу долю, були й такі, що давали змогу «зазирнути» у майбутнє. Намагання довідатись різні відомості про шлюбного партнера спонукали відданиць до здійснення обрядодій, які викликали «віщий» сон. Відповідно створювались сприятливі умови задля цього, адже природний шлях (тобто очікування сну) зовсім не гарантував швидкої відповіді. Здебільшого це були індивідуальні ворожіння з різними ритуальними предметами (наприклад, гребінцем, дзеркалом та ін.), які, зазвичай, клали під подушку, або ж для імітування макету «місточка» послуговувались соломинкою, гілочкою тощо.

Попри наявність у етнографічній літературі статті А. Потебні, що вийшла друком ще у 60-х рр. XIX ст. [22, с. 553—565], питання символіки мантичного звичаю «ставити місток» у науці досі залишається недостатньо з'ясованим. Низкою науковців призбирано лише фактографічні відомості про локальні різновиди цього способу ворожіння, а спеціальні дослідження окресленого явища відсутні. На сьогодні є лише аналітична розвідка Л. Виноградової, у якій вона, вивчаючи дівочі ворожіння стосовно шлюбу в календарній обрядовості слов'янських народів, приділила увагу мантичним обрядодіям із водою [9, с. 20—35].

Цей звичай неодноразово потрапляв в поле зору збирачів етнографічного матеріалу. Розслід ґрунтуватиметься на матеріалах власних польових пошуків, дослідників Л. Боцонь, Л. Виноградової, Н. Петрової, Л. Горошко, Г. Дронів, що їх призбирано у різний час в окремих населених пунктах Полісся, Наддніпрянщини, Опілля, Покуття, Гуцульщини, південного району України, а також в українських селах Молдови.

За народною традицією сни у ніч на свято Андрія вважались особливо пророчими, тому дівчата на виданні сміливо користувались цією нагодою. Одним із способів викликати «віщий» сон (тобто наяву побачити свого майбутнього нареченого) був звичай «ставити місток». Завдяки етнографічним джерелам другої половини XIX — початку XX ст. з різних куточків України можна скласти уявлення про те, як цей звичай відбувався у минулому (Волинь, Полтавщина, Харківщина). Так, переважно на мисочку (тарілочку) з водою дівчина клала дощечку, кілька соломинок або паличок з мітли у вигляді місточка, а потім ставила цю конструкцію під ліжко. Лягаючи спати, вона сподівалась, що уві сні їй насниться хлопець, який переведе її через міст чи просто йтиме через нього [7, с. 102; 11, с. 64; 15, с. 61; 17, с. 21; 25, с. 258]. Аналогічно, за

даними польових розслідів, чинили і визначали особу судженого де-не-де на Чернігівському і Рівненському Поліссі, Закарпатській Гуцульщині, рівнинній Буковині, Наддніпрянщині. А, скажімо, в с. Беркозівка Канівського р-ну Черкаської обл. «місток» ставили під піч або ліжко [1, арк. 93; 3, арк. 80—81, 99; 5, арк. 83; 9, с. 21; 16, с. 226; 18, с. 154].

Для досягнення більшої ефективності такі ритуальні дії подекуди на Полтавщині, Одещині, Буковинській Гуцульщині супроводжувалися вербальними формулами-запрошеннями: «С ким я буду через сей мист иты, с тим буду вик викувать», «Приснися мені сон: хто мене проведе через цей місток, той і жених мій буде», «Суджений мій, ряджений, приснися мені цієї ночі і переведи мене через кладку[1]» [15, с. 61; 16, с. 226; 19, с. 268], або ж слова промовляли у довільній формі. Досить оригінальну гуцульську примовку (на тих же теренах) зафіксувала Г. Маковій: «Як я буду спати, най по тім мості вороний кінь скаче та буйною гривою пряде, а мій князь, що до вінця мене візьме, перед ясні мої очі стане» [14, с. 194].

Зрідка обов'язковою умовою здійснення досліджуваного мантичного звичаю було ритуальне мовчання. У такому разі людина сприймається як «чужа», «небезпечна», адже тимчасово належить до потойбіччя. Власне це й допомагає їй увійти в контакт з «іншим» світом. За записом К. Карабович, на теренах Холмщини та Підляшшя після спорудження «місточка», дівчатам заборонялося їсти і розмовляти. Семантику звичаю розкриває вербальний супровід:

Андрію, Андрію,
Я хочу пити,
Хай мені це дасть,
Хто буде зі мнов жити.

Таким чином, окрім вказаної шлюбної прикмети (перехід через міст разом з милим), фіксуємо ще один «віщий» знак (подача ним води) [12, с. 320—321].

Табу на пиття води протягом усього дня перед святом Андрія вдалося зафіксувати під час нещодавніх польових пошуків на Покутті. Так, інформаторка зі с. Будилів Снятинського р-ну Івано-Франківської обл., пригадала, як вона ворожила, навчаючись у школі м. Снятина. За місцевим рецептом, із сірників треба було зробити не «місток», а «криничку», яку клали біля ліжка. Хоча для її «будівництва» не застосовували воду, проте уві сні «прийде той хлопець, що твій має бути, прийде до криниці води набирати»[2].

Подекуди гідромантичні андріївські практики відбувалися з дотриманням певних регламентацій щодо місць, де належить взяти ворожильний атрибут і збудувати «місток». Прикладом цього є звичай, який побутував в українців Молдови (с. Барончa Дрокіївського р-ну). Так, з метою наснити судженого, який «іде тою кладкою чи бере тебе та тою кладкою веде», дівчина мовчки клала «через річьку на воду» очерет[3]. Цим діям передував трикратний об'їзд хати на ньому: «взяти стуг, камиш, росте під річкою… і сідати так як верхом на той стуг, кругом хати обійти три рази так, як вродіби верхом їдеш, їхати до річкі…» [2, арк. 12]. Безперечно, здійснення ворожіння безпосередньо біля річки вказує на його архаїчність. Пізніші варіанти, коли «місток» («криничку») ставили у хаті, свідчать про його трансформацію.

Ускладнене «будівництво» зафіксовано у Вашківцях Сокирянського р-ну Чернівецької обл., де його робили з вишневих гілок, покладених навхрест, а зверху ще клали гребінець [16, с. 226].

Спрощений різновид мантичних практик (зрідка з використанням сучасних ритуальних атрибутів) побутував у деяких селах Черкащини. Так, на свято Меланії або Введення відданиці майстрували «місток» із сірників, гілочок або книжок, який по тому клали під подушку (сс. Квітки, Глушки, Кошмак Корсунь-Шевченківського р-ну, Мошни Черкаського р-ну, Полствин Канівського р-ну) [3, арк. 90; 4, арк. 65, 90, 97]. Сучасні польові записи із с. Заріччя Корсунь-Шевченківського р-ну свідчать також про те, що тут «місток» не встановлювали, а перед сном відданиця лише проказувала: «Сужений-ряжений нехай мені в сні присниться, хто до мене прийде води напиться, на місточок подивиться, нехай мені в сні присниться». За традиційними віруваннями, наречений повинен перевести через міст чи заговорити до дівчини [4, арк. 109].

[1] Прикметно, що у Киселицях Путильського р-ну гуцулка клала гілочку верби посеред кладки [16, с. 226].

[2] Приватний архів автора. Серебрякова О.Г. Коломийщина-2013 (польові матеріали, зібрані в Коломийському, Снятинському р-нах Івано-Франківської обл.). — Арк. 45—46.

[3] У с. Динівцях Новоселицького р-ну Чернівецької обл. у 1971 р. було зафіксовано «будування» містка через річку за допомогою очерету, який взяли з покрівлі прибудови [16, с. 205].

Локальний варіант ворожіння з «місточком» занотовано в 1981 р. Л. Боцонь в одному з населених пунктів Чернігівського Полісся. Так, у с. Ленінівка (колишня назва Сахнівка Менського р-ну) його «вкладали на зерно, яким у ніч на Андрія обсипали тут кожного зустрічного». А Л. Виноградова у кінці 70-х рр. XX ст. у с. Сварицевичі Дубровицького р-ну (Рівненське Полісся) при «будівництві містка» зафіксувала використання гребеня, який клали на горнятко з водою, а потім ставили під ліжко. Ще один різновид звичаю побутував у Озерську того ж р-ну, де відданиця клала під подушку гребінь, який обмотувала червоним вовняним поясом і додатково встановлювала «місточок». За словами респондентки, наречений повинен не лише перевести через міст, але й вмитись водою, зачесатись і підперезатись поясом [1, арк. 93 ; 9, с. 22].

Поодинокий приклад святвечірніх обрядодій почерпуємо з праці Ф. Коломийченка. За звичаєм, якого ще в першій половині XX ст. дотримувались у с. Прохорах (Чернігівщина), дівчата або парубки в узголів'ї будували «криницю» із гілочок, накривали і замикали її, а відтак ставили всередину стакан з водою. Лягаючи спати, належало промовити: «Хто прийде сісї води пити, той буде мій чоловік (моя жінка)» [13, с. 150].

За оповідями старожилів, такий спосіб ворожіння давав можливість не тільки побачити свого майбутнього чоловіка, але й справджувався у реальному житті: «І це правдиво було, що прийде той хлопець, що ти за него і не думаєш, і не знаєш його, а він прийде пити води» (с. Будилів Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.); «...він буде вести через кладку чи прийде через кладку. Та так і сниш його» (с. Барончa Дрокіївського р-ну, республіка Молдова); «О, це сниться: хто переводить через ріку, той значить должен її посватать» (с. Квітки Корсунь-Шевченківського р-ну Черкаської обл.); «Єк приснитси, хто тебе тов тріском переводит за руку, то тот суженій» (с. Стебний Рахівського р-ну Закарпатської обл.); «Ця дівчина, як в неї є хльопець, то вона ж знає, на кого вона думає. Думає на його, а він її не перевів — другий перевів, то вона й не пішльа за його заміж, а пішльа за другого» (с. Яблунів Канівського р-ну Черкаської обл.); «Снить мені сі Міша. Ну вона його десь і бачила. Приходе той хлопчина, що вона з ним ходе, а він (Міша) підбігає, його копає і несе їй воду. І вона сі за нього (Мішу) віддала» (с. Уїзд Рогатинського р-ну Івано-Франківської обл.). До того ж, ці нотатки засвідчили, що перехід уві сні через місток (подача або пиття води) витлумачуються на основі відповідного потрактування образів у сенсі шлюбної символіки. Так, міст (вода, ріка) символізує кохання, парування молодих, шлях до милого (ї). Водночас респонденти потроху забувають, чи наснили когось, або не знають примовок, якими супроводжувався цей мантичний звичай (сс. Глушки, Кошмак Корсунь-Шевченківського р-ну, Полствин, Беркозівка Канівського р-ну Черкаської обл.)[4] [2, арк. 12; 3, арк. 80—81, 90, 99; 4, арк. 90, 97; 5, арк. 83].

Здебільшого ритуальні дії з «місточком» виконували на Андрія, Новий рік (або напередодні цих свят), Введення, зрідка дублюючи їх. За заувагою Д. Зеленіна, східні слов'яни, яким добре відоме це ворожіння, здійснювали його на Різдво. Цікаво, що у Білорусі «місток» під ліжко ставила не сама відданиця, а хтось сторонній (запис Н. Нікіфоровського). За іншим повідомленням, дівчата або парубки робили це власноруч, використовуючи скіпку (запис Д. Булгаковського). До того ж, послуговуючись новим горщиком, дівчата намагались визначити час свого одруження (за положенням шматочка хліба). Без води обходились росіяни, які, змітувавши міст із прутиків мітли, клали його під подушку і примовляли: «Хто мій суджений, хто мій ряджений, той переведе мене через міст». З метою наснити майбутнього чоловіка подекуди ворожили румуни, німці та лужичани. Скажімо, румунські дівчата, «прокладаючи місточки» через річку або криницю, мали змогу не тільки побачити нареченого уві сні, а й довідатись його матеріальний стан або час сподіваного шлюбу. Про це судили за виглядом або «поведінкою» рослини «василька» (базиліка). Попри певні міжетнічні відмінності, спостерігаємо однакові «віщі» прикмети стосовно шлюбного партнера і весілля: наречений (а) повинен перейти через міст або ж перевести через нього дівчину [6, с. 459; 10, с. 404; 16, с. 204, 225; 20, с. 184; 23, с. 53; 24, с. 27—28].

[4] Приватний архів автора. Серебрякова О.Г. Календарні і сімейні обряди, прикмети, зібрані в Рогатинському р-ні Івано-Франківської обл. та Перемишлянському р-ні Львівської обл. (польові матеріали за 2012 рік). — Арк. 42 ; Серебрякова О.Г. Коломийщина-2013 (польові матеріали, зібрані в Коломийському, Снятинському р-нах Івано-Франківської обл.). — Арк. 45—46.

Застосування води у практиці дівочих ворожінь — реалія, характерна для української обрядової традиції загалом. Однак, з-поміж різних гідромантичних дій, які зафіксовані в тих чи інших регіонах України (з вишневою гілкою, вінками, розтопленим воском чи оловом тощо), звичай залишати на ніч в узголів'ї посудину з водою і споруджувати «містки», щоб приснився обранець, був малопоширеним. Про це свідчить його фрагментарне побутування майже по всій Україні, проте лише в окремих населених пунктах Гуцульщини, центральних і південних районах України, Полісся, Слобожанщини, Наддніпрянщини, Холмщини, Підляшшя, Покуття, Опілля, рівнинної Буковини, українських селах Молдови.

Судячи з усього, традиція ворожити з «містком» («криничкою») у минулому була досить відомою, однак, вже на початку ХХ ст. і надалі вона поступово зникала. На це вказують відсутність згадок про звичай у низці етнографічних праць, а також обмаль відомостей, отриманих від старожилів під час сучасних польових пошуків (навіть у межах окремих локальних районів). Однак спорадичні фіксації засвідчують те, що такі мантичні практики, які виконували лише дівчата на відданні, досі живуть у пасивній пам'яті літніх людей.

На думку К. Мошинського, Л. Виноградової, О. Поріцької, генеза уявлень про мантичні властивості води криється у прадавніх уявленнях про її порубіжність, дотичність до «іншого» світу, світу предків, які володіють таємними знаннями, допомагають передбачити прийдешнє. Вода, яка у різних культурах здавна сприймалася як медіатор між світами живих і померлих, «проявляє», «передає» інформацію про майбутнє [8, с. 386, 389; 9, с. 20, 23, 32; 21, с. 64; 26, s. 369]. Як видно з аналізу фактографічних матеріалів, збереглись такі переконання і в українській традиції.

Цілком слушним видається той факт, що історичну основу ворожіння з «місточком» Л. Виноградова вбачає у зв'язку зі світом померлих предків, а її попередник А. Потебня — зі шлюбом. Символіку стосовно досліджуваного звичаю розкривають й самі носії традиції, які також упевнено пов'язують її з весіллям. Слід зазначити, що «водна» символіка присутня навіть тоді, коли відданиці майстрували «міст» без використання води, проте уві сні мотив переправи через воду (або її подача судженим) є завжди. Як бачимо, у шлюбних ворожіннях перехід через воду, а також її пиття символізують зміну соціального статусу, коли дівчина або парубок (т. зв. лімінальна особа) певний час перебувають між соціальними станами. За народними віруваннями, ріка — кордон, який поділяє до- і післявесільну форми буття (обряд ініціації). Зазвичай така перехідна фаза уподібнюється до смерті[5], проте з наступним відродженням. Зміна статусу лімінальних осіб (наречені, новонароджений, померлий) символічно зображається як перехід через воду, потоплення у ній, ритуальне вмивання, обмивання водою чи занурення у неї. У такий спосіб вони очищуються від минулого, тобто тих ознак, які були їм притаманні у попередньому стані. У весільному ритуалі — це дівоцтво (парубоцтво), приналежність до громади неодружених.

1. Архів ІН НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 280 б. Боцонь Л. Звіт про роботу над дослідженням громадського побуту і традиційної культури спілкування поліщуків, проведену в складі наукової експедиції на Полісся у липні 1981 р.
2. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 568. Горошко Л.М. Календарні і родинні звичаї та обряди в селах Дрокіївського, Синжерійського і Флорештського р-нів Республіки Молдова (польові матеріали 2007 р.).
3. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 594. Горошко Л.М. Календарні і родинні звичаї та обряди в селах Канівського району Черкаської обл. (польові матеріали 2009 р.).
4. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 608. Серебрякова О.Г. Черкащина-2008, 2009, 2010 (польові матеріали з Корсунь-Шевченківського, Черкаського, Канівського та Золотоніського районів Черкаської обл.).
5. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 658. Дронів Г.М. Звичаї та обряди у селах Рахівського р-ну Закарпатської області (польові матеріали, 2012 р.).
6. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов : в 3-х т. / А.Н. Афанасьев. — Б. м. : Б. и., Б. г. — Т. 1. — 800 с.
7. *Беньковский И.* Девичий праздник св. Андрея / И. Беньковский // Киевская старина. — 1895. — Г. 14. — Т. 51. — Декабрь. — К. : Типографія Г.Т. Корчак-Новицкаго. — С. 100—103.
8. *Виноградова Л.Н.* Вода / Л.Н. Виноградова // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в

[5] Мотив переправи через воду, який, окрім ворожінь, широко представлений в сімейно-обрядовій поезії, снотлумаченнях, колядках та ін. жанрах, первісно означав перехід в «інший» світ. Невипадково у фольклорі вода (ріка, море) тісно пов'язується з уявленнями про потойбіччя, смерть.

5-ти т. — Т. 1: А-Г. — М. : Международные отношения, 1995. — С. 386—390.
9. *Виноградова Л.Н.* Девичьи гадания о замужестве в цикле славянской календарной обрядности (западно-восточнославянские параллели) / Л.Н. Виноградова // Славянский и балканский фольклор. Обряд. Текст. — М. : Наука, 1981. — С. 13—43.
10. *Зеленин Д. К.* Восточнославянская этнография / Д. Зеленин. — М. : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1991. — 512 с.
11. *Иванов П.* Жизнь и поверья крестьян Купянскаго уезда, Харьковской губерніи / П. Иванов. — Х. : Печатное Дело, 1907.— 216 с.
12. *Карабович К.* Народні вірування / К. Карабович // Холмщина і Підляшшя. Історико-етнографічне дослідження. — К. : Родовід, 1997.— С. 316—321.
13. *Коломийченко Ф.* Різдвяні обряди і звичаї в Чернигівщині (в селї Прохорах, Борзен. пов.) / Ф. Коломийченко // Матеріали до української етнольогії. — Львів, 1918.— Т. XVIII.— С. 142—154.
14. *Маковій Г.* Затоптаний цвіт: Народознавчі оповідки / Г. Маковій. — К. : Український письменник, 1993. — 205 с.
15. *Милорадович В.П.* Народные обряды и песни Лубенскаго уезда, Полтавской губерніи / В.П. Милорадович // Сборник ХИФО. — Т. 10. — Харьков : Типографія Губернскаго Правленія, 1897. — С. 1—223.
16. *Мойсей А.* Магія і мантика у народному календарі східнороманського населення Буковини / А. Мойсей. — Чернівці : Друк Арт, 2008. — 320 с. : іл. 16.
17. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян / сост. Маркевич Н.А. — К. : Добровольное общество любителей книги УРСР, 1860. — 174 с.
18. *Орел Л.* Вечорниці / Л. Орел // Українська родина: родинний і громадський побут. — К. : В-во ім. О.Теліги, 2000. — С. 150—157.
19. *Петрова Н.* Календарна обрядовість українців Миколаївського р-ну Одеської області середини ХХ ст. : нові польові матеріали / Н. Петрова // Матеріали Міжнародної наукової конференції «Одеські етнографічні читання»: «Календарна обрядовість у життєдіяльності етносу» (24—25 червня 2011 р., Одеський національний університет імені І.І. Мечникова, м. Одеса). — С. 267—278.
20. Пинчуки. Этнографический сборник. Песни, загадки, пословицы, обряды, приметы, предразсудки, поверья, суеверья и местный словарь / собрал в Пинском уезде Минской губернии Д.Г. Булгаковский. — С.-П. : В типографии В. Безобразова и Коми, 1890. — 200 с.
21. *Поріцька О.* Ритуальний знак води / О. Поріцька // Народна творчість та етнографія. — 1993. — № 4. — С. 63—67.
22. *Потебня А.А.* Переправа через воду как представление брака / Потебня А.А. // Слово и миф. — М. : Правда, 1989. — С. 553—565.
23. Простонародныя приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарныя сказанія о лицахъ и местахъ / собрал въ Витебской Белоруссии Н.Я. Никифоровский. — Витебск : Губернская Типо-Литографія, 1897.— 337 с.
24. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия / собр. М. Забылиным. — М., 1992. — 616 с.
25. *Чубинский П.П.* Труды Этнографическо-Статистической Экспедиции в Западно-Русский край / П.П. Чубинський. — С.-П., 1872. — Т. 3.
26. *Moszyński K.* Wróżbiarstwo / K. Moszyński // Kultura ludowa słowian. — T. II. Kultura duchowa. — Cz. 1. — Wydanie 2. — Warszawa, 1967. — S. 365—416.

Olena Serebryakova

WATER SYMBOLISM IN MANTIC CUSTOMS OF BRIDGE-BUILDING.

Mantic rites with the use of water (hydromantic) belong to important components in all variants of maiden matrimonial divinations. The one of those is the custom of bridge-building. With the use of it a sleeping girl might see her future husband in dream. In the article have been analyzed symbolic contents, local variants and territories of spreading.

Keywords: divination (mantic practices), bridge, prophetic dream, crossover through water

Олена Серебрякова

«ВОДНАЯ» СИМВОЛИКА МАНТИЧЕСКОГО ОБЫЧАЯ «СТАВИТЬ МОСТИК»

Мантические обряды, в которых используют воду (гидромантика), являются важной составляющей частью всех разновидностей девичьих матримониальных гаданий. Один из них — обычай «ставить мостик». С его помощью можно было увидеть своего суженого во сне. В статье анализируются его символика, локальные варианты, указаны территории распространения.

Ключевые слова: гадания (дивинации, мантические практики), «мостик», «вещий» сон, переход через воду.



Володимир КОНОПКА

ОСІННІЙ ПЕРІОД — ЗАВЕРШАЛЬНИЙ ЦИКЛ НАРОДНОГО ХЛІБОРОБСЬКОГО КАЛЕНДАРЯ

(на матеріалах із Південно-Західного історико-етнографічного регіону України)

На основі власних польових етнографічних матеріалів, джерел та даних наукової літератури автор розглядає одну з ділянок традиційної культури — календарну обрядовість. Стаття присвячена аналізу звичаїв та обрядів, що стосуються осіннього календарного циклу.

Ключові слова: українці, осінь, календар, звичай, обряд, хліборобство.

Осінь, за народними віруваннями, розпочиналася від дня св. Іллі (20.VII/2.VIII). Цей календарний цикл відзначався достатком, багатством уже зібраного врожаю. Це був період відпочинку після важких сільськогосподарських робіт.

Осінній цикл календарних звичаїв та обрядів вивчали лише спорадично. Дослідників насамперед цікавила обрядовість, яка супроводжувала збір врожаю, менше окремі календарні свята цього періоду. Комплексне монографічне дослідження здійснив лише Степан Килимник, але через несприятливі умови написання наукової роботи (дослідник перебував на еміграції) та недостатню джерельну базу (основний масив польових матеріалів С. Килимник зібрав на Поділлі) дослідження не завершене [11]. Статтю, присвячену осінньому циклу свят на Північному Підляшші, написали Валентина Борисенко та Наталя Стішова [10]. В інших працях осінній цикл розглядався побіжно, в контексті цілого календарного року, або ж при дослідженні якогось окремого календарного свята чи явища народної культури.

У статті ми акцентуємо увагу на сільськогосподарський аспект, а, точніше, — хліборобську тематику в осінньому календарному циклі. Традиційну жниварську обрядовість упускаємо, бо власне цей аспект осіннього календарного циклу уже досить добре досліджений.

Осінь — це заключна фаза вегетативного циклу, період згасання природи. Характеризувався, здебільшого, прикметами, які описують зміни в природі та господарській діяльності людини [7, с. 568]. Восени цикл сільськогосподарських робіт закінчувався (жнива, возовиця, оранка та сівба озимини), а наново розпочинався вже навесні.

Автор вважає за доцільне розділити цей календарний цикл свят[1] на два періоди. За основу такого поділу взято господарський цикл робіт:

[1] Головні осінні свята: Св. прор. Іллі, Велкмч. Ціл. Пантелеймона (Палія) (27.VII/9.VIII), Мчч. Макавеїв (Маковея) (1/14.VIII), Преображення Господнє (Спаса) (6/19.VIII), Успення Пресвятої Богородиці (Перша Пречиста) (15/28.VIII), Усікновення голови св. Іоанна Хрестителя (Івана Головосіки) (29.VIII/11.IX), Прп. Симеона (Семена Стовпника) (1/14.IX), Різдво Пресвятої Богородиці (Друга Пречиста) (8/21.IX), Воздвиження Чесного Хреста (Здвиження) (14/27. IX), Євангеліста Іоанна Богослова (Івана Богослова) (26.IX/9.X), Покрова Пресвятої Богородиці (Покрова) (1/14.X), Прп. Параскеви (Параскеви-П'ятниці) (14/27.X), Св. Влкмч. Димитрія Солунського (Дмитра) (26.X/8.XI), Безср. Косьми і Дем'яна Асійських

1) від дня св. Іллі до свята Покрови — період, який позначений завершенням жнивних робіт (обжинки, возовиця), осінньою оранкою та сівбою озимини;

2) від свята Покрови до свята Введення — період відпочинку, весіль та завершення храмових празників.

На території України наприкінці липня уже завершувалися жнива (за винятком гірської частини Карпат та Закарпаття, де жнива закінчувалися значно пізніше й могли тривати до початку вересня). Загалом серед дослідників календарної обрядовості немає одностайної думки щодо того, до якого циклу календарних свят віднести жниварську обрядовість. Частина з них вважає, що її слід відносити до літнього [6, с. 103], інші — до осіннього [10, с. 29—30]. Така розбіжність в трактуванні пояснюється досить тривалим періодом жниварських робіт. С. Килимник вважав, що жнива належать до літнього циклу, але їх завершення — обжинки слід віднести до осіннього [11, с. 19]. Такий поділ, на думку етнолога, можна зіставити з народними віруваннями про початок осені від дня св. Іллі.

Народознавець І. Чеховський виділив осінньо-зимовий перехідний період [14, с. 30]. Умовні межі цього перехідного періоду визначені осіннім рівноденням, із яким українці пов'язували «вмирання» природи в день Здвиження, і зимовим сонцестоянням (точніше, завершальним святом різдвяного циклу — Водохреща) [14, с. 65]. З такою структуризацією, автор не погоджується, бо таким чином дослідник лише поєднав два календарних сезони, і не подав переконливих аргументів у відсутності окремих циклів «осені» та «зими».

На всій досліджуваній території Південно-Західного історико-етнографічного регіону поширена приказка «Як прийде Ілля — наробить в полі гнилля», що свідчило про поступові зміни погоди; завершення літа і прихід осені[2]. До цього часу селяни вважали, що потрібно не лише пожнивувати, але й змолотити та випекти хліб з нового урожаю. На волинсько-опільському пограниччі про це говорили так: «Така поговірка була, же на Іллі — хліб на столі. Тобто новий хліб, так»[3] (с. Спас Кмн. Лв.)[4] [1, арк. 23]. Варто відзначити, що часова межа початку осені від дня св. Іллі характерна для усіх слов'янських народів [7, с. 568]. Окремі перемії та прикмети свідчать про локальний варіант вірувань у початок осені від Спаса, зокрема на Східній Волині вважали, що у цей день «літо і осінь зустрічаються» [9, с. 14]. Так само говорили і на покутсько-бойківському пограниччі: «Осінь вже починається від Спаса. Потім вже перша Матка, друга Матка, Чесний Хрест, Покрова, Дмитро» (с. Глибівка Бгр. ІФ.) [4, арк. 87].

В кожному із свят періоду, який ми означили «від Іллі до Покрови», присутня хліборобська тема. Вона проявляється в заборонах на певні роботи, щоб не зашкодити зібраному (снопи в полі) та майбутньому (засів озимини) врожаю. До цього часу приурочувалися магічні дії прогностичного (яка сівба краща) та календарного характеру (як приклад такого звичаю, на Гуцульщині в свято Маковея боролися з бур'янами: «Добре с'єченов водов бризкати городи, то пропаде осотій» [16, с. 56]).

Ще І. Беньковський відзначав про свято Преображення Господнього (Спаса), що «за кількістю народних звичаїв і релігійних обрядів, приурочених до цього свята — «Спас» займає третє місце в ряді особливо шанованих простих народних свят» [9, с. 10]. До цього дня приурочували обжинкові звичаї, зокрема освячували снопи зі збіжжям та обжинкові вінки. Влучно семантику цього явища підкреслив згаданий І. Беньковський: «Освячення зерна

(Кузьми і Дем'яна) (1/14.XI), Собор Архистратига Михаїла (Михайла) (8/21.XI), Ап. Пилипа (запусти на Пилипівку) (14/27.XI).

[2] Багато перемій стосуються і дня, який передував святу Іллі. Це день прпд. Макрини (18.VII/1.VIII), з яким селяни пов'язували прикмети щодо погоди на наступний період. Зокрема П. Шекерик-Доників подав інформацію, яке ставлення до цього дня у гуцулів: «Єк на Мокрини йде дожь, то буде мокра — вогка осінь. На Макрини можна усе робити» [16, с. 55]. Подібне трактування цього свята нам вдалося зафіксувати на Лемківщині, Бойківщині та Гуцульщині. На нашу думку, подібні вірування пов'язані із назвою свята, яка асоціювалась із словом «мокрий», а отже поєднували з водою.

[3] Аналогічні перемії вдалося записати на території усього Південно-Західного історико-етнографічного регіону.

[4] У статті вживаємо скорочення на позначення адміністративних одиниць: Бгр. — Богородчанський, Бск. — Буський, Кмн. — Кам'янка-Бузький, Птл. — Путильський, Слв. — Славутський, Трб. — Теребовлянський район; ІФ. — Івано-Франківська, Лв. — Львівська, Тр. — Тернопільська, Хм. — Хмельницька, Чр. —Чернівецька область.

має двояке значення: Як принесення Богу від надісланого Богом урожаю жертви, так і в значенні почину нового посіву з благословення Бога, освяченим зерном» [9, с. 14].

Після того, як збіжжя зжали, має пройти певний час, щоб воно просохло в полі, якщо ж повозити одразу ж після того, як зібрали, воно спріє у снопах в клуні. Цей час селяни використовували для ремонту доріг і підготовки приміщень (клуня, стодола, сарай) для снопів. Навіть виникла приказка: «У серпні зерно спіє, а спина мліє». Ремонт доріг, який подекуди називали шарварок, проводився гуртом всією громадою. Побутувала й відповідна приказка: «Прав дорогу хлібові з поля додому, а він тебе поведе з клуні на поле» [11, с. 64]. На Східному Поділлі рихтування доріг для возовиці було обов'язковим для усіх господарів, бо вважалося, що «коли перевернеться віз зі снопами, то, мовляв, святий хліб не хоче йти до того господаря» [11, с. 64—65]. Так само ремонтували дороги й на Буковинській Гуцульщині: «Як починалася возовиця, то правили всім селом дорогу. Було» [2, арк. 25]. (с. Гробище Птл. Чр.).

Подекуди звичаї при звезенні снопів з поля до дому господаря повторяли обрядодії засівання чи зажинання. Зокрема, гуцули вважали, що перед тим, як везти перший віз із снопами додому, потрібно сісти і щось з'їсти: «Як починали звозити, то сідали в полі перекусити. Обов'язково. Як уже звезли всі снопи — тоже було так. В стодолі» [2, арк. 25], (с. Гробище Птл. Чр.). Так само чинили й на Поділлі, запис подав С. Килимник [11, с. 66—67].

Возовиця тривала близько двох тижнів, селяни прагнули якомога швидше звезти снопи, бо якщо починалися дощі, можна втратити увесь врожай. На Буковинській Гуцульщині спостерігали за змінами в природі, які прогнозували дощі: «Вже як люди виділи, що буки жовтіють, то вже треба повністю уборку, все збирати з землі» [2, арк. 10], (с. Гробище Птл. Чр.).

Опис обрядової підготовки клуні подає С. Килимник: «Увесь час, покіль господар готував клуню до возовиці, стояв десь усередині різдвяний «дідух», бодай кілька колосків з нього, або обжинковий минулорічний вінок» [11, с. 67]. Дослідник це пояснює тим, що не можна виносити «дідів» з клуні, прив'язуючи до поминального комплексу. На нашу думку, головне значення у тому, що у клуні завжди має бути хоча б трошки зерна. Бо якщо клуня буде пуста, то і врожаю не буде. В даному випадку, подібні вірування, згідно з думкою А. Кримського, можна характеризувати, як народний магічний принцип «залишати на розплід» [13, с. 327].

Найповніший опис дій господаря при підготовці приміщення для зберігання снопів нам вдалося записати у с. Гробище (Птл. Чр.): «Окроплювали свяченою водою стодолу. Окроплюють. Хліб мав стояти в стодолі, як звозили снопи. Большинство це було. Якщо ви не занесли, то ще діти там були, то помагали — поставили» [2, арк. 25].

Возовиця — це дуже відповідальний для хлібороба період. Кожен господар прагнув якомога швидше її завершити. Виникла навіть приказка: «Біля хліба не гріх працювати й у свято». Але більшість з наших респондентів стверджували, що працювати в святкові дні у себе на ниві не можна, хіба що на толоці. Переважно вважали, що в такі свята як Іллі, Пантелеймона, Спаса, Перша Пречиста зовсім не можна працювати.

В період возовиці певними магічними діями також старалися убезпечити зібраний врожай від шкідників, зокрема від мишей. На волинсько-опільському пограниччі побутував цікавий спосіб захистити себе від негативного впливу мишей, який тут вважали найдієвішим: «Як віз першу фіру снопів вже додому, то старався єден сніп як-то так положити, жеби він впав на перехресті дороги. І, видно, говорив: «Миші, то для вас». А хто інший їхав, взяв цей сніпок, потім не міг від мишей сі відбити» (с. Соколя Бск. Лв.) [1, арк. 37].

Після возовиці приступали до оранки і засіву озимих. До середини XX ст. на території Південно-Західного історико-етнографічного регіону і в рівнинній, і в гірській частинах озимою культурою переважно було жито. Також сіяли озиму пшеницю.

Часові рамки сівби озимини визначалися багатовіковим досвідом господарювання, і цей народний досвід знайшов вираження здебільшого у переміях. Впродовж осені святкують три «Пречисті»[5], про яких говорили: «Перша Пречиста жито засіває, друга — дощем поливає, а третя снігом покриває». Тож від Першої до Другої Пречистої був найкращий час

[5] Перша Пречиста — Успення Пресвятої Богородиці, Друга Пречиста — Різдво Пресвятої Богородиці, Третя Пречиста — Введення в храм Пресвятої Богородиці.

для сівби озимини: «Колоски святять на Пречисту, як зібране вже зерно і свято Пречиста, тоді до Пречистої не сіють зерна в полі, посвячують ці колоски, а тоді сіють зерна в полі» (с. Великий Скнит Слв. Хм.) [3, арк. 5]; «Після жнив на Пречисту йшли святити. Роблять віночка з колосків» (с. Шатерники Слв. Хм.) [3, арк. 20]. Сівбу могли розпочинати й раніше, зокрема на Західному Поділлі строки пов'язували із святом Спаса: «Жнива закінчаться. В нас сіяти не починали борше. От завтра Спаса, то перед Спаса вже зачинали сіяти» (с. Сороцьке Трб. Тр.) [5, арк. 11].

На дослідженій території селяни повсюдно відзначали, що жито потрібно посіяти до св. Семена Стовпника: «Посій мене до Семена, будеш мати все мене»[6], а пшеницю до Івана Богослова: «Хто не посіяв до Івана Богослова, той не варт доброго слова»[7].

Цікаве пояснення, чому треба засіяти озимину до Семена, вдалося зафіксувати на Буковинській Гуцульщині: «Бо подяку давали Богові. Щоб Бог дав врожай, щоб не перемерзло всьо» (с. Гробище Птл. Чр.) [2, арк. 17]. Важливе значення віддавали цьому святу на Гуцульщині, бо це «давній — старовіцький Новий рік», а отже з ним пов'язано багато вірувань про погоду на цілий рік[8], а також ворожінь» [16, с. 57].

Кінцевою датою виконання озимої сівби вважали свято Покрови: «До Покрови якщо є погода. Після Воздвиження, то вже ні. До Воздвиження садять. Раз здвигається земля, значить хоче віддихати» (с. Гробище Птл. Чр.) [2, арк. 20].

В українців прийнято допомагати калікам, вдовам, сиротам і іншим людям, які не могли самі виконати важкі сільськогосподарські роботи, як-от зорати, засіяти, звезти з поля снопи. Зазвичай ця громадська допомога здійснювалася вже тоді, коли поробили своє. Називали таку допомогу «вдовиний плуг», «вдовина возовиця». На Буковинській Гуцульщині про це розповідали так: «Даже могли серед роботи. Ми зробили город, їден посадили, а коли вона бідна зробить, ідім поможем. А в нас більше сім'ї, то ми вспіємо в себе. Перше собі трошки зробили, шо для раньшого, а потім вдові і так решта собі» (с. Гробище Птл. Чр.) [2, арк. 12]. На волинсько-опільському пограниччі теж зазначали, що вдові помагають наостанок: «В останню чергу. Комусь, то так, але вже перше собі, а пізніше — комусь» (с. Спас Кмн. Лв.) [1, арк. 15]. Подекуди «вдовиний плуг» — це був перший вихід з плугом у поле, і роботу починали саме на полі вдовиці.

Звичай «вдовиного плуга» в багатьох селах був визначником як початку, так і завершення сільськогосподарського сезону. Таку допомогу можна було виконувати і в невеликі свята, і навіть у неділю. В тих селах, де першу оранку чи сівбу починали саме вдові, це часто відбувалося з відома громади і за її сприяння. Після того, як започаткували у вдови, починали роботи й інші господарі. Дотримання такого звичаю мало на меті за допомогою «доброї справи» добитися сприяння Бога у врожайності власного поля, так як такі дії опиралися на специфічне сприйняття вдови у народній культурі (оскільки вважали, що вона «ближче до Бога»).

Звичаї і обряди, які приурочувалися до осіннього рівнодення, в давніх слов'ян, ймовірно, мали сезонний характер. З утвердженням християнства, з його структурою церковних свят більшість з цих обрядів та звичаїв отримали прив'язку до конкретної дати народного календаря. Варіативність виконання тієї чи іншої обрядодії, аналогічні вірування, які побутували в окремих адміністративних районах, а подекуди й сусідніх селах, з різним часовим приуроченням свідчать про прив'язку до наступних свят — Семена, Друга Пречиста, Воздвиження, Івана Богослова, Покрови.

Звичаї і обряди, які дослідники прив'язують до осіннього рівнодення, розкидані впродовж цілого

---

[6] Цю приказку вдалося записати в більшості досліджених населених пунктів. Повний варіант цієї перемії вказує і на покарання господаря, який порушить усталену традицією норму: «Як посієш мене на Семена, — казало жито, — то будеш мати з мене, а як посієш по Покрові, то будеш виводити по корові» [8, с. 611]. На покутсько-бойківському пограниччі відзначали так: «По Покрові, кажуть, то все корові» (с. Хмелівка Бгр. ІФ.) [4, арк. 40]; «Озимі до Покрови треба посіяти. Вже після Покрови пізно сіяти» (с. Лесівка Бгр. ІФ.) [4, арк. 110].

[7] Цю перемію теж вдалося записати в більшості досліджених населених пунктів.

[8] П. Шекерик-Доників подає опис таких віщувань: «Та днина, у ику припадає Семена Стовпника, показує, єк будет йти погоа у цілім році. Єк за файно будет на Семена Стовпника до під полудне — тако будет за файна весна. Єк запогідно надворі від перед полуднем до з полудня — таке будет запогідне ціле літо. Єк надворі за красно из полудня до двечьиру — така буде за красна осінь. А єк від двечеру до ночі показуєтци надворі — так мет показувати ціла зима» [16, с. 75—76].

місяця. Більшість характерних рис «перехідного періоду» присутні впродовж зазначеного хронологічного відрізку.

Найчастіше це вірування про «відхід до сну» землі. На Буковинській Гуцульщині це пов'язували зі святом Воздвиження: «Здвиження, то вже здвигається. То всяка гадюка, всяке повністю земляне — все воно щезає в землю. Здвигається земля. Не можна робити на землі після того. Вона собі йде на отдих» (с. Гробище Птл. Чр.) [2, арк. 10]. Вірування такого характеру вдалося зафіксувати під час усіх етнографічних експедицій.

В Україні поширені й відмінні вірування, пов'язані з «відходом землі до сну». Зокрема, на Західному Поліссі святий Дмитро, за народними уявленнями, завершує землеробський рік, замикає землю і приводить зиму [10, с. 33]. Про значення святого Дмитра у гуцулів написав В. Шухевич: «...А як уже утвориться на земли груда, кличе св. Дмитрій до св. Миколи «Брате, пусти зиму». Той знов, сивобородий, перебравши ключі, починає сіяти зимою (снігом), а коли вже не має чим сіяти, то передає ключі Юрієви, котрий тратит зиму» [17, с. 5]. Українські горяни зрідка «відхід землі до сну» пов'язували з Введенням (21.XI/4.XII).

Слід відзначити, що дійства захисного і запобіжного характеру затрималися у народній традиції інколи краще, ніж інші повір'я та перекази [14, с. 162]. Для осіннього періоду найхарактерніша захисна дія «не працювати у свято». В усі осінні свята жінкам заборонялося прясти і снувати нитки [12, с. 45]. Зрідка респонденти обґрунтовують такі заборони тим, що якщо працюватимеш у певне осіннє свято, то мороз поморозить озимину, яку посіяли цього року. Такий тип захисних дій впроваджений християнською традицією, згідно з якою утримання від праці (насамперед чорнова фізична робота) трактувалося як одна з основних форм відзначення календарного свята [14, с. 237].

Восени очікували й першого снігу, за часом, коли він випаде, прогнозували врожайність улітку. Дуже добрим знаком вважали, щоб сніг випав до Михайла, бодай невеличкий сніг, уточнює П. Чубинський [15, с. 257]. Говорили про це: «Михайло приїхав на білому коні».

Висновки. Осінній календарний цикл варто розділяти на два періоди (перший — від дня св. Іллі до свята Покрови; другий — від свята Покрови до свята Введення). Для першого періоду притаманні магічні дії насамперед захисного характеру (при звезенні снопів з поля, при засіві озимих культур). Загальний характер другого періоду позначається станом «відходу до сну» природи та підготовкою до зими.

Обряди та звичаї більшості свят осіннього циклу переважно спрямовані на родинне життя (що пов'язано з весільним періодом, який в минулому припадав на осінь). Хліборобська тема в осінньому періоді народного календаря менш яскраво виражена порівняно з іншими календарними циклами. Магічні дії здебільшого були спрямовані на збереження вже зібраного врожаю і забезпечення нового. Отже, основна функція осіннього періоду — це збільшення та збереження врожаю. Культ померлих в осінніх звичаях та обрядах значною мірою є підпорядкований зазначеній функції: старання отримати підтримку в рільництві від померлих, запобігти нещастю, яке вони можуть спричинити, якщо їх не задобрити.

Отож, ми констатуємо, що хліборобська тема була однією з кількох тем, які актуалізувалися у те чи інше свято, або ж у зв'язку з надзвичайними ситуаціями, коли були присутні оказіональні звичаї та обряди. Поряд з цим слід акцентувати увагу на взаємопов'язаності цих тем. Через певний звичай чи обряд реалізувалися декілька функцій.

1. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб.: Польові етнографічні матеріали до теми: «Хліборобські мотиви в календарній обрядовості українців», зафіксовані Конопкою Володимиром Михайловичем у Кам'янка-Бузькому та Буському р-нах Львівської обл. 6—8 липня 2012 р. — 40 арк.
2. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб.: Польові етнографічні матеріали до теми: «Хліборобські мотиви в календарній обрядовості українців», зафіксовані Конопкою Володимиром Михайловичем у Путильському р-ні Чернівецької обл. 25—17 травня 2013 р. — 51 арк.
3. Архів ЛНУ ім. І. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 183-Е. Польові етнографічні матеріали до теми «Аграрні мотиви в календарній обрядовості українців», зафіксовані студентом другого курсу Конопкою Володимиром Михайловичем у Славутському районі Хмельницької обл. 11—25 липня 2007 р. — 60 арк.
4. Архів ЛНУ ім. І. Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 250-Е. Польові етнографічні матеріали до теми «Аграрні мотиви в календарній обрядовості українців»,

зафіксовані студентом третього курсу Конопкою Володимиром Михайловичем у Богородчанському р-ні Івано-Франківської обл. 10—24 липня 2008 р. — 110 арк.
5. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка (далі Архів ЛНУ ім. І. Франка). — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 305-Е. Польові етнографічні матеріали до теми «Аграрні мотиви в календарній обрядовості українців», зафіксовані студентом четвертого курсу Конопкою Володимиром Михайловичем у Теребовлянському, Підволочиському та Тернопільському р-нах Тернопільської обл. 18—20 серпня 2009 р. — 64 арк.
6. *Агапкина Т.А.* Лето / Т.А. Агапкина // Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — М. : Международные отношения, 2004. — Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка). — С. 101—103.
7. *Агапкина Т.А.* Осень / Т.А. Агапкина // Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — М. : Международные отношения, 2004. — Т. 3: К (Круг) — П (Перепелка). — С. 568—570.
8. *Агапкина Т.А.* Семенов день / Т.А. Агапкана, О.В. Белова // Славянские древности: этнолингвистический словарь : в 5-ти т. / под общей ред. Н.И. Толстого. — М. : Международные отношения, 2009. — Т. 4: П (Переправа через воду) — С (Сито). — С. 610—612.
9. *Бѣньковскій И.* Народные обычаи и обряды приуроченные к Спасу / И. Бѣньковскій // Киевская старина. — К., 1895. — Т. 50. — Кн. 7. — Отд. 2. — С. 9—14.
10. *Борисенко В.* Осінні традиційні свята українців Північного Підляшшя / Валентина Борисенко, Наталя Стішова // Етнічна історія народів Європи. Збірник наукових праць. — К., 2000. — Вип. 6. — С. 29—35.
11. *Килимник С.* Український рік у народних звичаях в історичному освітленні / Степан Килимник. — Вінніпег ; Торонто, 1963. — Т. V. — 288 с.
12. *Краснянська Н.* Традиційна рослинна символіка українських свят осені та початку зими / Наталія Краснянська, Наталія Громова // Етнічна історія народів Європи. Збірник наукових праць. — К., 2012. — Вип. 38. — С. 45—48.
13. *Кримський А.Ю.* «Волосова борода». З ученокабінетної міфології XIX віку / А.Ю. Кримський // Кримський А.Ю. Твори : в 5 т. — К., 1973. — Т. 3: Мовознавство. Фольклористика. — С. 307—329.
14. *Чеховський І.Г.* Демонологічні вірування і народний календар українців Карпатського регіону / І. Чеховський. — Чернівці : Зелена Буковина, 2001. — 303 с.
15. *Чубинский П.П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отдел: материалы и исследования / П.П. Чубинский. — Санкт-Петербург : Типография В. Безобразова и Комп., 1872. — Т. III: Народный дневник. — VIII + 486 + II с.
16. *Шекерик-Доників П.* Рік у віруваннях гуцулів. Вибрані твори / Петро Шекерик-Доників. — Верховина : Гуцульщина, 2009. — 352 с.
17. *Шухевич В.* Гуцульщина. Ч. 4 / Володимир Шухевич // Материяли до українсько-руської етнольогії. — Львів, 1904. — Т. VII. — С. 1—272.

Volodymyr Konopka

AUTUMNAL PERIOD AS A FINAL CYCLE OF POPULAR FOLK AGRICULTURAL CALENDAR (after materials from South-Western historio-ethnographic region of Ukraine)

On the ground of own field ethnographic materials, sources and data of scientific literature the author has presented study in one of the areas of traditional culture, viz. the calendar ritualism. The article has brought some results of analyses in customs and rituals related to the autumnal calendar cycle.

Keywords: Ukrainians, autumn, calendar, custom, ritual, agriculture.

Володымыр Конопка

ОСЕННИЙ ПЕРИОД — ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ЦИКЛ НАРОДНОГО ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКОГО КАЛЕНДАРЯ (на материалах с Юго-Западного историко-этнографического региона Украины)

На основе собственных полевых этнографических материалов, источников и данных научной литературы автор рассматривает одну из сторон традиционной культуры — календарную обрядность. Статья посвящена анализу обычаев и обрядов, касающихся осеннего календарного цикла.

Ключевые слова: украинцы, осень, календарь, обычай, обряд, земледелие.



Ірина ДЕНИС (ХАНАС)

ВИБІР ІМЕНІ ДЛЯ ДИТИНИ ЗА НАРОДНИМИ ПОВІР'ЯМИ, ЗВИЧАЯМИ І ТРАДИЦІЯМИ НА ОПІЛЛІ

У статті розглянуто проблему вибору імені для новонародженої дитини за народними повір'ями, звичаями і традиціями на території історико-етнографічного району Опілля, а також у давніх слов'янських народів та по всій Україні загалом.

Ключові слова: українські традиції найменування дитини, людські імена, мотиви найменування, Опілля.

Найперше варто зазначити, що вибір імені для дитини і пов'язані з ним традиційні церемоніали серед народних звичаїв не становили певного самостійного чи ізольованого явища та не були окремим об'єктом наукових зацікавлень. Навпаки, вони були лише однією з ланок цілої системи повір'їв, що стосувалися дитини взагалі, починаючи від раннього періоду її розвитку.

У сучасних високорозвинутих народів світу уже виразно не спостерігаються традиційні вірування, пов'язані з вибором і присвоєнням дитині імені. Проте проблема вибору імені для немовляти залишається у кожній родині й у наш час та, мабуть, ніколи не зникне. Однак ця проблема уже майже не випливає з традиційної віри у вплив власного імені на життя людини. Тепер у більшості випадків вибір імені для дитини — виключно пріоритет батьків (а не священика чи когось іншого), які узгоджують його між собою часто ще задовго до появи свого нащадка [10, с. 341—342]. Сам вибір в одних зводиться до моди, в інших — до оригінальності, ще в інших — дається на честь святого, у день вшанування пам'яті якого дитина народилася, чи певної визначної людини, на честь когось із предків, рідних, друзів та ін.

Вибір імені новонародженому в давнину, особливо у дохристиянські часи, базувався у давніх слов'ян, як і в інших народів, на отих згаданих віруваннях у його магічну силу, на вірі у те, що надане людині у дитинстві власне ім'я так або інакше впливає на її подальшу долю, — може приносити їй добробут і щастя або все життя робити її невдахою і нещасною [11, с. 154—155]. Вірили наші предки навіть у те, що невдало вибране ім'я дитині може бути причиною її смерті, а вдало вибране, звичайно, зі збереженням ще й різноманітних приписів — навпаки, може зберегти дитину від смерті (особливо у сім'ї, в якій довго не було дітей або в якій усі діти вмирали) [1].

Прадавні повір'я, пов'язані з власним іменем людини, продовжували своє існування й після прийняття християнства, але згодом вони поступово змінюються під впливом церкви (у зв'язку з вимогою церковного хрещення і приймання християнського імені), у них настає відповідна трансформація, однак первісна віра у силу власного імені не втратилася як і колись, так і в наш час.

Повір'я, пов'язані з вибором і наданням немовляті власного імені не тільки у різних народів, а навіть у різних етнографічних групах одного народу, наприклад, на Опіллі, мають свої особливості. Суть

усіх цих повір'їв зводиться, в основному, до вірування у магічну силу власного імені, намагання дати новонародженому таке ім'я, яке забезпечило б йому у подальшому житті здійснення закладених у цьому імені батьківських і родинних побажань, а також, щоб воно сприяло додержанню узвичаєних обрядів, спрямованих на охорону дитини з уже наданим їй іменем від злого або й згубного впливу на неї так званої нечистої сили, чарів, уроків тощо [1].

Зміст і спрямування побажань, які наші предки вкладали в імена своїх новонароджених дітей, були різні і залежали від різних факторів, умов і обставин. Вони, очевидно, передавалися у спадок, але здебільшого залежали від конкретних умов життя етносу, соціального середовища, етнографічно-територіальних особливостей та інших факторів.

Коли говорити про вибір власного імені для немовляти та інші народні звичаї і традиції східних слов'ян, пов'язані з власними іменами людей, то своїм корінням вони сягають ще дохристиянських часів, але в основних проявах і характерних рисах відносяться все-таки до періоду могутності Київської Русі. Саме тоді разом із консолідацією у єдиній державі східнослов'янських племен наступив процес консолідації у різних проявах культури та побуту. На той період припадає прийняття християнства, запровадження нових релігійних культів та власних імен. У спільній державі, в умовах однакових соціально-політичних та економічних відносин, де діяли одні й ті ж основи релігії, народного світогляду, обрядовості, виробилися також спільні стійкі традиції й у ділянці функціонування особових назв та пов'язаних з ними народних вірувань і звичаїв. Саме тут розпочався процес адаптації на східнослов'янському мовному ґрунті нововведених християнських власних імен, уже сформувалися та міцно увійшли у народний побут і різні їхні демінутивні, гіпокористичні та пейоративні форми, усталилася історична перспектива відношень між хрещеними і нехрещеними власними іменами, розвинулися й усталилися також і нові повір'я й забобони, пов'язані уже з хрещеними іменами та християнськими ритуалами [11, с. 155—156].

Ці спільні східним слов'янам давні традиції не могли припинитися з розпадом Київської Русі. Вони передавалися у спадок пізнішим нащадкам сучасних східнослов'янських народів, збагатилися різними локальними особливостями, що й привело до формування пізніших національних специфічних рис в антропонімії і пов'язаних з нею звичаїв українців, росіян і білорусів.

Варто пригадати відому в антропонімній літературі передмову до одного з російських азбуковників XVI ст., яку цитував ще М. Морошкін. Автор, поставивши перед собою мету дати систематизоване (за алфавітом) російське тлумачення імен календарних святих православної церкви, уже добре усвідомив номінативну суть і первісне значення цих імен як апелятивів у давніх грецькій, латинській та староєврейській мовах, і на підставі зіставлення фактів дійшов висновку, що лексичні джерела і мотиви вибору власних імен новонародженим у східних слов'ян на їхньому власному мовному ґрунті до і після прийняття християнства були аналогічні, як у цих ще прадавніх народів, що дали початок первісним християнським іменам. «Прежде закона и въ законѣ нѣцыи, иже по благодати древнихъ родовъ человѣцы, — читаємо у цій передмові, — даяху дѣтемь своимъ имена, якоже отецъ и мати восхощетъ, или отъ образа отрочати, или отъ времени, или отъ вещи, или отъ притчи. Якоже сей человѣкъ *Римлянинъ*, видя отроча свое мирно, нарицаше имя ему *Климентъ*, а по русски: *Милосердъ* или *Тихомиренъ*. А отъ времеи сіе есть: рождьшемуся *Фалеку* во дни разделения, и того ради нареченъ бысть *Фалекъ*, ибо *Фалекъ* разделение толкуется... А отъ вещи сіе есть: въ Римѣ бѣ деревце зѣло благоуханно, по-римски нарицается *Лавренциусь*, и любляша римляне дерево то и даяху дѣтям своимъ имя то, еже мы глаголемь *Лаврентій*. Токо бо словяномъ, прежде крещения и святыхъ писаній разуменія, даяху дѣтямъ своимъ имена, яко же хотяху, иже суть сія: *Баженъ*, *Богданъ*, *Третьякъ* и подобная симъ» [6, с. 10]. Порівняймо інший варіант цього тексту також із XVI ст.: «Первыхъ родов и временъ человѣцы... до никоего времени даяху дѣтемь своимъ имена, якоже отецъ или мати отрочати изволитъ, или отъ взора и естества дѣтища, или отъ времени, или отъ вещи, или отъ притчи... Такожде и словяне прежде крещения ихъ даяху имена дѣтемъ своимъ сице: Богданъ, Первой, Второй, Любимъ и ина такова...» [12, с. 64]. З наведеної цитати випливає, що нехрещені імена дітям у східних слов'ян вибирали батьки за принципом «якоже

хотяху», тобто довільно, проте автор передмови називає характерні зовнішні риси, час народження, уподібнення до чогось. І справді, різноманіття східнослов'янських нехрещених власних імен повністю це підтверджує.

Автор цитованої передмови, очевидно, глибоко не вникнув у сенс питання і в наведеному уривку засвідчив лише результат поверхового спостереження, який, мабуть, відразу запам'ятався. Важко визначити, чи справді нехрещені власні імена у період їхнього широкого побутового поширення серед східних слов'ян вибирали батьки своїм дітям довільно «якоже хотяху», чи «якоже отець или мати отрочати изволитъ».

Серед нехрещених власних імен спостерігаємо більш або менш поширені і навіть реліктові імена. Серед різних типів цих імен зустрічаємо й такі, як: *Дурень*, *Злодій*, *Баранъ*, *Быкъ*, *Комаръ* та ін., вибір яких ще остаточно не з'ясований, і тепер подібні особові назви розглядаються як образливі прізвиська, а людині, не обізнаній з особливостями давньої антропонімії, важко повірити, щоб навіть у давнину хтось назвав свою дитину згаданими іменами або ще певними іншими принизливими тепер назвами [11, с. 157]. Якщо на вибір хрещеного власного імені у давнину мали вплив церковні приписи, якими керувалися священики, користувалися вони при цьому чітко регламентованим списком таких імен, то у період активного функціонування нехрещених власних імен, що почався від офіційного хрещення Русі, коли християнські традиції і ритуали були уже міцно вкорінені, а попередні, дохристиянські звичаї надавання дитині імені переслідувалися церквою і державою, ці чинники щодо нехрещених імен ніколи не діяли. Усе, пов'язане з нехрещеним власним іменем давніх слов'ян, базувалося на предковічних звичаях і традиціях, що передавалися від покоління до покоління, з роду в рід, а в основі усього цього лежали віками вироблені уже згадувані повір'я та забобони. Незалежно від того, хто вибирав нехрещене власне ім'я дитині — справді батьки чи хтось інший, — вони не робили цього абсолютно свавільно, зусиллями власної фантазії, а насамперед керувалися тими звичаєвими нормами, які тоді діяли і в які народ свято вірив.

З писемних джерел відомо, що уже в давню слов'янську добу був традиційно сформований репертуар нехрещених власних імен, що так само переходив від покоління до покоління, хоч і не регламентувався жодними канонізованими списками, церквою або державою. З одного боку, вживалися прадавні слов'янські власні імена-композити на зразок *Володимир*, *Ярослав*, *Остромир* тощо, які поступово втрачали свій первісний семантичний зміст і сприймалися як специфічні імена традиційного вжитку, а з другого, — імена, які прийшли з апелятивної лексики, на зразок *Баран*, *Вовк*, *Чайка*, *Муха*, *Граб*, *Мороз*, у тому числі й різні особові назви цього типу, що характеризували дитину за певною зовнішньою ознакою *(Біляк*, *Чорниш)*, внутрішньою *(Верещака*, *Мовчан)*, називали дитину за черговістю її народження у сім'ї *(Третяк*, *Семак)*, часом народження *(Вешняк*, тобто *Весняк*, *Середа)* тощо [11, с. 158].

Перший із названих типів нехрещених власних імен, у більшості випадків успадкований у готовому вигляді ще від праслов'янського, навіть праіндоєвропейського періодів, уже в давню слов'янську добу був непродуктивний і неперспективний. Його уживання йшло по низхідній лінії і було, як свідчать писемні джерела, пріоритетом суспільної верхівки, де вибір імен цього типу часто диктувався родовою чи генеалогічною традицією.

По-іншому було з другим типом. Цей тип нехрещених власних імен, безпосередньо пов'язаний з апелятивним фондом лексики розмовної мови східних слов'ян, в усій різноманітності своїх типових виявів мав ще й загальнозрозумілу сигніфікацію, й у кожному конкретному випадку той, хто вдавався до вибору такого нехрещеного імені, свідомо міг керуватися потрібним йому реальним значенням апелятива. Отже, нехрещені власні імена цього типу (у зв'язку з відомим фактом поширення християнства і християнських імен) втратили перспективу свого розвитку ще у давній східнослов'янський період, але за традицією ще протягом кількох віків вони існували і в тих або інших граматичних формах у вигляді прізвищ та прізвиськ дійшли до наших днів.

Нехрещені власні імена першого типу — композити давнього східнослов'янського походження — становили категорію антропонімів, що уже не була продуктивною навіть у добу Київської Русі. Нові власні імена цієї словотворчої моделі, якщо й творилися, мали уже якісно іншу і назвотворчу базу — і внутрішню та зовнішню форми (наприклад, *Довго-*

рукий, Сухоребрий, Світлозор, Чорнобров), тому їх слід розглядати уже в межах другого із названих типів нехрещених власних імен, а не першого. Отож, вибір власного імені з категорії особових назв першого типу у кожному конкретному випадку був обумовлений уже готовою закостенілою в іменотворчому відношенні номенклатурою.

Дещо іншим був вибір для дитини нехрещених власних імен з асортименту другого з названих типів, який навіть після розпаду східнослов'янської єдності довгий час був ще пов'язаний з апелятивною лексикою, причому не архаїчною, а розмовною. Отже, такі особові назви у XIV—XVI ст. бути ще продуктивними. І справді, імена цього типу вибиралися з найрізноманітніших пластів лексики, і тому для них характерні значна лексико-семантична строкатість і великий репертуарний добір.

Аналіз різноманітних писемних пам'яток спонукає вважати, що за цих умов (використання для надавання дитині нехрещеного власного імені з апелятивної лексики) нехрещені імена цього типу не могли вибиратися з апелятивного складу мови і творитися на базі апелятивів у масовій кількості, що батьки дитини або хтось інший при виборі дитині нехрещеного імені не зверталися до апелятивної лексики, щоб вибрати звідти або витворити щось оригінальне. У виявленому запасі особових назв цього типу абсолютну перевагу мають антропоніми, що частіше або рідше повторюються, причому у різні часи і у різних місцевостях, у різних слов'янських, а то й у відповідних мовних формах навіть і в інших індоєвропейських народів (наприклад, *Wolf*, *Fuks*, *Vogel* і под.). Саме це є підтвердженням того, що добір нехрещених власних імен, які існували і як звичайні апелятиви, тобто імен другого з виділених типів, ще у давню східнослов'янську добу був уже повністю сформований, усталений традиційно і давав можливість вибору імені. Але цей традиційно складений антропонімікон власних нехрещених імен не усував і певних можливостей для індивідуальної творчості у цьому напрямку, тобто для добору дитині певного ще не узвичаєного, нового імені. Про такі випадки можемо лише здогадуватися на підставі наявності у загальній масі нехрещених власних імен окремих, неповторних особових власних назв, які саме цією своєю раритетністю наштовхують на думку, що стали вони антропонімами з якихось оригінальних мотивів, можливо, з чиєсь оригінальної творчості, хоча, звичайно, на базі традиційного народного досвіду, за давніми традиційними зразками. Які ж були ці звичаєві мотиви, що ними керувалися наші давні предки при надаванні своїм дітям різного виду нехрещених імен? Відповідь на це запитання водночас буде актуальною і при їхній класифікації, виявленні різних питань, пов'язаних із генезисом та номінативною специфікою цього типу антропонімів.

Одвічне намагання людини виховати своїх нащадків у доброму здоров'ї, у щасливому майбутті, застерегти їх від лихих впливів недоброзичливих людей і т. ін. у процесі історичного розвитку людства покликало до життя й цілу систему специфічних охоронних засобів, втілених у різних повір'ях і пов'язаних з ними узвичаєних ритуалах, призначених на кожен крок у житті людини. Серед таких обрядів, пов'язаних з народженням і вихованням дитини, традиційно передбачених на усі важливі моменти в її житті, центральне місце уже з найдавніших часів належало саме обрядовим церемоніалам вибору і надавання дитині власного імені.

Як правило, дитині ім'я обирають батьки. Воно вирізняє людину з-поміж інших людей, супроводжує її у щасті й журбі, у різноманітних життєвих випробуваннях. Ім'я з'єднує нас з батьківською хатою, рідною мовою і культурою, минулим і прийдешнім, з багатьма народами світу, з поезією слова. Ймення окремих людей творять симфонію краси, несуть у світи відлуння вічності.

І.Р. Вихованець доречно зауважив, що у кожному імені людини вкарбовано часточку історії народу. Тут сліди давніх епох, мрії і сподівання народу, його творча снага, господарські й культурні зв'язки [2, с. 91].

У безконечному ряді живих істот саме людина наділена одним незвичайним правом: вона має привілей вибирати наймення — собі, дітям своїм, усьому навколишньому, містам, селам, звірам, рослинам, планетам, часточкам атома. Як свідчить автор оповідей зі Старого Завіту, Всемогутній Бог-добродій, за один день створивши світ — «всіх тварин польових і всіх птиць небесних», не насмілився дати їм якихось назв, а «привів їх до людини, щоб побачити, як вона назве їх, і щоб як нарече (та) людина всяку душу живу, так (хай) і буде ім'я їй» (Бут. 2, 19). Отож, найменування всякої живої душі, як бачимо, нелег-

ка справа, і не тільки Господареві землі та неба... (Богові. — *І. Д.*), а й... — людині. Тому й не дивно, що історія людського найменування подолала досить складний шлях [2, с. 20].

Уже в перші дні немовля оточувалось посиленою опікою як найближчої родини, так і сусідів, знайомих. Вважалось, що до хрещення, після чого воно отримує захист від Бога, на нього чатує чимало небезпек: «погане око», заздрість, звичайна необережність у поведінці близьких, зокрема й у ставленні до немовляти. Щоб оберегти новонароджену дитину, батьки якомога швидше намагалися похрестити дитя. Коли добирали хресних батьків своїм дітям, родичі сподівалися в їхній особі знайти нащадкам оборонців, які б у випадку нещастя могли прийти на допомогу, замінити їм рідних батьків. Тому повсюдно до них ставилися з особливою повагою.

У наші дні переважна більшість імен, якими називають новонароджених, належить до системи традиційних імен, успадкованої від попередніх поколінь, але естетично відшліфованої.

Як відомо, ***особове ім'я*** — це юридично зафіксоване слово, за допомогою якого (разом із формою по батькові та прізвищем) здійснюється індивідуалізація чи, як кажуть фахівці, легалізація особи. Відповідно до чинного законодавства нашої країни батьки зобов'язані зареєструвати дитину протягом трьох місяців після її народження. Зафіксована в актовій книзі і в свідоцтві про народження тричленна формула має бути точно відтворена у наступних документах особи [8, с. 14].

Система імен, що побутують на Опіллі й в Україні загалом, а також у різних народів світу, формувалася протягом багатьох століть. Основу української номінаційної (лат. nomination < nomino — «називаю» [9, с. 392]) традиції складають імена християнського календаря. Звичайно, були у наших предків імена і до прийняття християнства. Їх підказували здебільшого різні обставини родинного життя.

Іван Глинський вважав, що наші далекі пращури всі назви людей, тварин, рослин, горбів, річок, небесних світил чи речей, певно, вважали іменами власними, схожими на нинішні наші наймення. Наші предки могли досить легко вибирати з багатьох навколишніх назв найрізноманітніші наймення, котрі замінювали тоді усю тричленну систему ідентифікації особи (ім'я, по-батькові і прізвище) сучасних українських: *Камінь, Дуб, Орел, Ведмідь, Лось, Олень, Літо, Зима* тощо. Сьогодні такий вибір здається дивним, проте за тої сивої давнини був уповні прийнятний. Вже навіть у часи Київської держави ім'я риби було назвою ріки... «Ізяслав же, — пише, наприклад, автор одного давнього рукопису, — пріиде къ нимъ чрезъ рѣку Осетръ» [3, с. 21].

Однак вибирали наші давні предки наймення для своїх дітей неабияк. Вони — люди, що вірили у слова-заклинання, у назви-талісмани, — завжди намагалися, так би мовити, лити воду найменування на млин долі милих спадкоємців, із тисяч назв вибирали якусь одну, «найсприятливішу» для дитини. Саме таку систему, що допомогла б їхнім чадам стати щасливими, оберігала б від «злих духів», була б взірцем у житті.

Одним з перших такого типу наймень, можливо, були імена — цілі фразеологізми, речення-побажання, речення-заклинання. Такі імена вже багато тисяч років тому мали, скажімо, давні шумери (*Енмудугга* — мій пане, (будь) добрий), семітські народності (*Небу-буліт* — о небо, дай мені життя). Такі імена мають і таджики (*Кізлярбас* — годі, не треба (більше) дівчаток) [3, с. 21].

Дані порівняльної етнографії підтверджують той факт, що не лише у слов'ян, але й у багатьох інших народів уже від найдавніших часів були (навіть подекуди є ще й досі) прадавні народні повір'я, згідно з якими кожна новонароджена дитина вважалася «нечистою», доки не була «очищена» водою і їй не було дано якесь власне ім'я [1]. Способи «очищування» водою були різні — просте скроплювання, зливання і купіль. У слов'ян здійснювала цей ритуал, звичайно, баба-повитуха. Предковічний звичай «очищення» новонародженого водою та надавання йому власного імені пізніше прийняла і узаконила християнська релігія, надавши йому нових форм і вклавши у нього новий зміст, що знайшло свій вияв у так званому церковному Таїнстві Хрещення. І якщо «очищення» дитини водою (обов'язково освяченою) диктувалося віруванням у те, щоб врятувати немовля від підступного впливу на нього «злих духів» та «нечистої сили», то надавання новонародженому власного імені було викликане ще й потребою уведення дитини в сім'ю як нового її члена, який, звичайно, повинен мати певну індивідуальну назву. З цим не можна було зволікати. Дитина не могла за-

лишатися ні без «очищення» водою, ні без власного імені навіть протягом незначного часу. За народними повір'ями, «неочищена» і без імені (в умовах християнства — нехрещена) дитина не тільки сама підлягала шкідливому впливові «злих духів» і «нечистої сили», які намагалися принести їй лихо, зробити на усе життя нещасливою, спричинитися до смерті, вона, особливо якщо б померла, могла накликати будь-яке нещастя на всю родину. Існувала навіть традиційна звичаєва настанова, згідно з якою дитина, яка померла «неочищеною» і без імені, не могла бути похована на кладовищі, а лише за його межами, найчастіше на роздоріжжі або на межі двох населених пунктів, і це місце уважалося «нечистим», таким, що його (особливо вночі) забобонні люди намагалися обминати [1; 13, s. 197—201].

Саме на основі цих повір'їв народна фантазія створила, очевидно, й різні легенди про всілякі фантастичні істоти і метаморфози, які відбуваються з нехрещеними дітьми після їхньої смерті (перетворення у так званих потерчат, мавок, щоб діяти на шкоду людям), усталилися всякі традиційні вірування і ритуали, спрямовані на недопущення такого нещастя узагалі, виробилися й відповідні правила та настанови, як вести себе на випадок «зустрічі» з такою «нечистою» дитячою душею. Варто зазначити, що на Опіллі неодноразово інформатори розповідали, коли щось пищало у повітрі (вважали, що це душі нехрещених дітей. — *І. Д.*), то треба було кинути крижмо (або шматок полотна) на то дерево (чи місце. — *І. Д.*) і сказати: «Як ти пан, то Іван, а як панна, то Анна», або «Як ти пан, то будь Іван, а як пані — то будь Анні» [1, с. 4, 6, 20].

Різні традиційні народні звичаї й обряди, пов'язані з «очищенням», вибором і надаванням новонародженій дитині власного імені, в основних своїх проявах сформувалися ще у дохристиянські часи, однак різні племена, етнографічні групи вкладали у них щось своє, оригінальне, навіть в одного народу вони не були однаковими, мали певні локальні відмінності й особливості.

Зміни у народних повір'ях, пов'язаних з новонародженою дитиною і надаванням їй імені, настають лише з прийняттям християнства та запровадженням церквою обов'язку хрещення дитини і надавання їй при цьому християнського імені. Нову релігію, нові обряди і церковні настанови наш народ прийняв і засвоїв, як відомо, не одразу. Як свідчать писемні історичні джерела, уже після прийняття християнства, ще за часів Київської Русі, християнські власні імена й нові звичаї та обряди були вже досить поширені і завойовували собі міцні позиції. Отже, виникла своєрідна ситуація, за якої у вживанні власних імен, а також способах та обрядових ритуалах їхнього надавання настав тривалий період роздвоєння: з одного боку, офіційна церква і держава вимагали обов'язкового хрещення кожної дитини і присвоєння їй християнського імені — і цього треба було суворо дотримуватися, а з другого боку, — народ не міг так швидко позбутися своїх віками плеканих і традиційно вживаних народних слов'янських власних імен, не міг зректися своєї давньої прадідівської віри у силу і магічне значення цих імен, зректися своїх предковічних повір'їв, звичаїв та обрядів.

Варто зазначити, що сьогодні майже відсутні писемно-історичні джерела про народні звичаї та вірування, пов'язані з вибором і надаванням новонародженим нехрещених власних імен. Додаткові відомості дає сам джерельний антропонімійний матеріал. Саме й на нього спираються дослідники при з'ясуванні цього питання. Необхідно лише зауважити, що за цих умов окремі твердження і висновки можуть мати цілком суб'єктивний характер.

Перший з двох типів власних імен давнього слов'янського періоду — традиційні імена-композити — уже на поч. XVI ст. занепадає, а у пізніші століття зникає майже остаточно. Слід зазначити, що і в цю категорію особових назв у час їхнього загального поширення в усіх давніх слов'янських племенах вкладався ще певний реальний зміст, і вибір їх для новонародженого, крім звичайного бажання батьків назвати дитину, був пов'язаний з традиційною вірою у магічну силу слова і власного імені.

На це звертали увагу учені ще з початку XIX ст. Яскравим виразником їхніх поглядів В. Ташицький вважає вислів О. Брюкнера у статті «Wierzenia religijne i stosunki rodzinne» (Słowian), опублікований у «Encyklopedii polskiej», де зазначалося, що праслов'янські імена творилися відповідно до первісного арійського способу, і в них завжди містилося «добре віщування, побажання благополуччя і хвала» [14, с. 46]. Припущення про те, що багато з власних імен указаного типу мало «характер спря-

мованого до дитини побажання», висловлює і сам В.Ташицький [14, с. 47].

Як слушно зауважує М.Л. Худаш, імена ці з лексико-семасіологічного боку досліджені ще слабо. Тепер іноді важко упевнено твердити про їхню справжню первісну семантику, отже, й про закладений забобонний зміст. Можна лише здогадуватися про це на підставі з'ясування семантики структурних компонентів самих антропонімів. Безперечно, побажання дитині тієї або іншої позитивної, з точки зору батьків та родини, якості чи вияву певної риси характеру і поведінки у майбутньому житті містять у собі власні імена-композити з імперативним першим членом, у якому звучить ніби своєрідне побажання здобути славу (*Бориславъ*, *Брячиславъ*, *Будиславъ*, *Держиславъ*, *Ростиславъ*, *Станіславъ* та ін.), бути мужнім і відважним воїном (*Будивои*), побожним (*Молибогъ*, *Хвалибогъ*), миролюбним і миротворцем (*Творимиръ*) або навіть мстивим (*Мстигнѣвъ*, *Мстивуи*) тощо. Аналогічні побажання й закляття містять імена-композити і без імперативного члена. Тут також маємо численні антропоніми з компонентом *-славъ*, пов'язані з тим чи іншим виявом слави (*Воиславъ*, *Всеславъ*, *Вячеславъ*, *Жирославъ*, *Изяславъ*, *Ярославъ*, *Мирославъ*), власні імена, що пов'язуються з війною, героїзмом і відвагою (*Вшеборъ*, *Ратиборъ*, *Ярополкъ*), гостинністю (*Гостирадъ*, *Доброгостъ*, *Милогостъ*), втіленням в імені побожності батьків до Бога, що послав їм дитину і через відповідне ім'я піклуватиметься про неї (*Богданъ*, *Богдаръ*, *Божидаръ*, *Богумилъ*, *Богуславъ*), побажання на майбутнє певних позитивних рис характеру чи особистої удачі (*Добромислъ*, *Доброславъ*, *Милонѣгъ*, *Осмомислъ*) [11, с. 162].

Цей перелік можна було б продовжити з увагою на особові назви, що мало поширені. Цей тип особових власних назв уже в давню слов'янську добу був представлений утвореними від повних імен демінутивами, гіпокористичними виразами, тобто різними похідними утвореннями. Деякі з таких утворень від цих давніх слов'янських власних імен-композитів ще з доби Київської Русі передалися у спадок українській антропонімії, довго уживалися як індивідуальні або родові прізвиська, згодом закріплювалися як прізвища і дійшли до нашого часу.

Досить складною уявляється справа з другим із виділених типів також ґенетично давніх слов'янських імен — типом, що був безпосередньо пов'язаний з апелятивною лексикою, фіксований писемними пам'ятками і збережений у первісному вигляді або у різних похідних формах сучасної української або взагалі у східнослов'янській антропонімії (прізвиськах і прізвищах).

Якщо у давніх власних іменах-композитах на виникнення і вибір їх для дитини вказує семантика структурних компонентів, то не менш складна справа виявляється і в особових власних назвах апелятивного походження. Тут уже не доводиться спеціально удаватися до наукових етимологічних розвідок над апелятивною семантикою особової назви, бо вона, хоча не зовсім зрозуміла, проте разом з реалією збереглася в українській мові (наприклад, *Баран*, *Вовк*, *Горобець*, *Сорока*, *Карась*, *Комар*, *Павук*, *Береза*, *Гриб*, *Мак*, *Товкач*, *Шило*, *Середа*, *Малий*, *Чорнобров* тощо), і її неважко встановити за допомогою історичних, діалектних чи інших словників української мови (як в особових назвах типу *Вергун* — пор. «Вергун — солодке печиво» — [4, т. І, с. 134]; *Верхоляк* — пор. «Верхоляк — лісовий жайворонок» — [4, т. І, с. 140]; *Мандрик(а)* — пор. «Мандрика — паляниця з сиру.., вид сирника, приготованого на розговини після Петрівки» — [4, т. ІІ, с. 404]. Неважко встановити походження особових назв специфічних антропонімних відапелятивних утворень типу *Бажан* (той, якого *бажали*), *Ждан* (той, якого *ждали*), *Нежд*ан (той, якого *не ждали*), *Третяк*, *Шостак* (*третій* і *шостий* за народженням), у тому числі навіть і від рідковживаних або й уже не вживаних у сучасній українській літературній мові апелятивів типу *Довгаль* чи *Довгань* (пор. «*Довгань*, *Довгаль* — високий, худий чоловік» — [4, т. І, с. 401]; *Некрас* (пор. «*Некраса* — некрасивый, невзрачный человек» — [5, т. ІІ, с. 521]; *Ненад* (пор. «*Ненадобный* — ненужный, бесполезный.., непотребный» — [5, т. ІІ, с. 524].

Питання встановлення первісного походження власних імен цього типу, вибір їх для дитини мають свої специфічні труднощі. Незважаючи на ніби цілком зрозумілу апелятивну семантику багатьох із них, про те, яка ж насправді суть у них вкладалася у період їхнього функціонування, тепер можна тільки здогадуватися. З цього приводу вдало висловився М. Морошкін, відзначивши: «Щоб правильно визначити справжній смисл власних імен, для цього

треба бути присутнім при самому процесі їх творення і походження. Тепер про це ми можемо міркувати лише приблизно» [6, с. 2].

І справді, якщо говорити про нехрещені власні імена розглядуваного типу, серед них є невелика група антропонімів, про виникнення і вибір яких для називання людей можна говорити упевнено. Так, безсумнівним, на думку М.Л. Худаша, треба вважати факт, що у різновиді власних нехрещених імен типу *Вешняк (Весняк)*, *Неділька*, *Середа* і под. втілено час народження дитини, а в іменах *Третяк*, *Шостак*, *Семак*, *Мізин* (тобто *мізинець*) — черговість народження. Можна говорити й про те, що причиною вибору нехрещених власних імен типу *Білий (Біляк)*, *Чорний (Чорняк, Черняк)*, *Чорниш (Черниш)*, *Гладкий* (тобто *товстун*), *Худяк (Худик)*, *Сушко*, *Синьоок*, *Рудик (Рудько)* стала відповідна характерна риса зовнішнього вигляду дитини, імен типу *Найда*, *Принесен* і под. — обставини появи дитини на світ, а імен типу *Ждан*, *Чекан*, *Неждан*, *Нечай* і под. — ставлення батьків до появи на світ дитини (одну з надією ждали, іншої — не ждали) [11, с. 164].

Названо усі більш-менш виразні тематичні групи нехрещених власних імен, мотиви появи яких в антропоніміконі наших давніх предків і вибору їх для найменування дитини можна вважати незаперечними. Про усі інші власні імена цього типу, що за апелятивною семантикою також групуються у різні тематичні групи, цього сказати не можна. Серед маси цих особових назв, за їх семасіологічною класифікацією, насамперед виступає велика кількість таких, що прямо узяті із назв різних репрезентантів тваринного і рослинного світу і так само різних шарів лексики, безпосередньо пов'язаної із самою людською особистістю, життям і домашнім побутом людини. Маємо також і назви найрізноманітніших домашніх і диких тварин (частково уже згадуваних *Баран*, *Бик*, *Цап*, *Вовк*, *Медвідь*, *Лис*, *Тур*), птахів (*Гусак*, *Качур*, *Голуб*, *Горобець*, *Зозуля*, *Кулик*, *Орел*, *Сова*), риб (*Верховодка*, *Краснопір*, *Лящ*, *Сом*), комах (*Блоха*, *Комар*, *Муха*, *Оса*); назви дерев і кущів (*Бук*, *Граб*, *Дуб*, *Явір*, *Кущ*, *Лоза*), інших видів рослин, грибів (*Буряк*, *Ріпа*, *Капуста*, *Цибуля*, *Гречка*, *Кукіль*, *Чебрець*, *Гриб*, *Моримуха*); назв предметів побутового вжитку (*Драбина*, *Козуб*, *Куделя*, *Смола*, *Січка*, *Солома*); різноманітні назви їжі (*Борщ*, *Бублик*, *Вергун*, *Корж*, *Кисіль*, *Куліш*, *Масло*, *Пиріг*, *Сало*, *Сметана*, *Соляник*). Досить виразно представлені й назви частин людського тіла (*Голова*, *Губа*, *Ніс*, *Шия*), назви різних явищ природи (*Буря*, *Вітер*, *Завірюха*, *Мороз*), назви представників вищої державної влади і соціальної верхівки (*Цар*, *Король*, *Князь*, *Воєвода*, *Маршалок* чи *Маршалко*, *Боярин*), навіть назви, пов'язані з релігійним культом (*Ангел*, *Апостол*, *Коляда*), у тому числі й такі, як *Бог*, *Волос* та ін.

Дослідження багатьох відомих етнографів родинного побуту слов'ян, зокрема повір'їв, пов'язаних з дитиною і надаванням їй власного імені, у яких широко використаний для порівнянь етнографічний матеріал інших народів, підказують, що основою різних мотивів вибору й присвоєння дітям імен указаного типу була уже згадувана віра у магічну силу слова і власного імені, у позитивний чи негативний вплив імені людини на її подальшу долю, тобто віра у те, що ім'я певною мірою впливає на свого носія, що диктувалося природною турботою людини про життя і майбутній добробут своїх нащадків. У наступній частині цієї статті розглядатимемо традиційні народні вірування, пов'язані із захисними і побажальними іменами для новонароджених дітей.

1. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1. — Оп. 2. — Спр. 571. — 25 с. (дод. А) (Ханас Ірина. Матеріали етнографічної експедиції).
2. *Вихованець І.Р.* Таїна слова / Іван Романович Вихованець. — К. : Радянська школа, 1990. — 284 с.
3. *Глинський І.* Твоє ім'я — твій друг / Іван Глинський. — К. : Веселка, 1985. — 238 с.
4. *Грінченко Б.Д.* Словарь української мови : у 4-х т. / Б.Д. Грінченко ; зібрала редакція журнала «Кіевская старина» ; упоряд. з додатком власного матеріялу Борис Грінченко. — К., 1907—1909. — К. : Вид. АН УРСР, 1958. —1959. — (Передрук фотомеханічним способом).
5. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4-х т. / Даль В.И. — М. : Госиздат. иностр. и нац. словарей, 1955.
6. *Морошкин М.* Славянский именослов или собрание славянских личных имен в алфавитном порядке / М. Морошкин. — СПб., 1867. — 108 + 213 с.
7. Полное собрание русских летописей, издаваемое гос. Археографической комиссией Российской академии наук. — Т. ІІ. Ипатьевская летопись. — Пг., 1923. — (изд. 3-е.).
8. *Скрипник Л.Г.* Власні імена людей : словник-довідник / Лариса Григорівна Скрипник, Ніна Пантелеймонівна Дзятківська ; за ред. В.М. Русанівського ;

2-ге вид., виправл. й доповн.. — К. : Наукова думка, 1996. — 335 с.
9. Словник іншомовних слів / уклад. С.М. Морозов, Л.М. Шкарапута. — К. : Наукова думка, 2000. — 680 с.
10. *Ханас І*. Вибір імені для дитини в українській християнській традиції — прерогатива батьків чи церкви / Ірина Ханас // Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 6: історичні науки. — Вип. 6. — К. : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2008. — С. 339—343.
11. *Худаш М.Л.* З історії української антропонімії / Михайло Лукич Худаш. — К. : Наукова думка, 1977. — 236 с.
12. *Чечулин М*. Личные имена в писцовых книгах XVI в., не встречающиеся в православных святцах / М. Чечулин // Библиограф. — 1890. — № 7, 8. — С. 73—84.
13. *Blanár V.* Otázka systému v antroponomastike / V. Blanár // Symbolae philologicae in honorem Vitoldi Taszycki. — Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1968. — 251 s.
14. *Taszycki W*. Rozprawy i studia polonistyczne / W. Taszycki // Onomastyka. — Wrocław ; Kraków, 1958. — S. 5—47.

Iryna Denys (Khanas)

CHOICE OF CHILD'S NAME AFTER FOLK POPULAR BELIEFS, CONSUETUDES AND TRADITIONS ON OPILIA

The article has dealt with the problem of choice of the name for a new-born baby after popular folk beliefs, consuetudes and traditions along the territory of Opilia and the whole Ukraine, as well as among ancient Slavonic inhabitants of the land.

Keywords: Ukrainian tradition, name of the child, personal name, motivation of the name, Opilia.

Ирина Деныс (Ханас)

ВЫБОР ИМЕНИ ДЛЯ РЕБЕНКА ЗА НАРОДНЫМИ ПОВЕРЬЯМИ, ОБЫЧАЯМИ И ТРАДИЦИЯМИ НА ОПОЛЬЕ

В статье рассмотрена проблема выбора имени для новорожденного ребенка в соответствии с народными поверьями, обычаями и традициями на территории историко-этнографического района Ополья, а также у давних славянских народов и по всей Украине в целом.

Ключевые слова: украинская традиция, наименование ребенка, имена людей, мотивы наименования, Ополье.



Оксана КИЧАК

БАБУСЯ ТА ДІДУСЬ У СІМ'ЯХ ЗАКАРПАТСЬКИХ ЗАРОБІТЧАН НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

(вплив на онуків та взаємодопомога дітям)

У статті розглянуто зміни традиційних соціальних ролей у сім'ях трудових мігрантів Закарпаття на початку XXI ст., зокрема, перехід батьківських функцій до бабусь та/або дідусів. Основна увага приділяється ролі прабатьків у подібних родинах, а також взаємовідносинам старшого покоління з «євродітьми» та самими заробітчанами, поняттям «сурогатне батьківство», «підставні батьки». Аналізується проблема зміни традиційних ролей, коли інтелектуальний світ заробітчанських дітей створюють дідусі та бабусі, висвітлюються основні способи взаємодопомоги між прабатьками та дітьми у сучасній заробітчанській сім'ї.

Ключові слова: бабуся, дідусь, заробітчанська сім'я, діти, відносини прабатьки-онуки, взаємодопомога.

Проблема заробітчанства мешканців Закарпаття на початку XXI ст. має дуже багато аспектів, які впливають і на життя суспільства в цілому, і на життя окремих особистостей. Масштабність цієї проблеми стає зрозумілою, якщо її висвітлити мовою цифр. Та ще вагомішою вона є в сім'ях самих заробітчан та членів їх родин. У сучасних умовах розвитку і трансформації суспільства, в умовах масштабної трудової міграції закарпатців за кордон велику роль у передачі майбутнім поколінням культурних, історичних, ціннісних орієнтирів відіграють прабатьки. Саме «на їхні плечі» залишають батьки-трудові мігранти не тільки своє господарство, а й найдорожче — своїх дітей. Бо ж добре відомо, що на Закарпатті з давніх-давен образ людини старшого покоління був тісно пов'язаний з категорією життєвого досвіду, його поступового накопичення та передачі молодим. Звичаї, традиції, наступність, спадщина — всі ці механізми суспільного буття припускають повагу до предків і високий авторитет старших. Однак характер відносин між поколіннями не залишається незмінним. Особливо суттєві зміни відбулися у заробітчанських сім'ях. Саме через це ми вважаємо за доцільне розглянути роль старшого покоління у таких сім'ях, а також взаємовідносини бабусь та дідусів з онуками із урахуванням тривалого перебування їхніх батьків за кордоном. Також актуальним на початку третього тисячоліття для вивчення сімей трудових мігрантів області є питання взаємодопомоги як з боку прабатьків своїм дітям, так і з боку дітей своїм старенькім батькам.

Чимало досліджень присвячено аналізу феноменів окремо «трудової міграції» та «батьківства», тоді як феномен «прабатьківство», а тим більше «прабатьківство у сім'ях заробітчан», поки ще не знайшов свого ретельного відображення в сучасній науковій літературі. Немає й комплексних наукових досліджень, присвячених проблематиці сім'ї та взаємовідносин у родинах трудових мігрантів. Тільки аспірантка кафедри етнології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Т. Сердюк робить окремі спроби на прикладі Івано-Франківської, Львівської та Тернопільської областей дослідити шлюбно-сімейні відносини трудових емігрантів. Та й вона не зачіпає у своїх студіях питання прабатьків і їх ролі у сучасних сім'ях трудових мігрантів. Також відсутніми є студії, що б базувалися на закарпатському досвіді окресленої проблематики. Тому можемо говорити тільки про ряд

окремих публікацій наукового та публіцистичного характеру останніх років, які певним чином торкаються окресленої нами теми.

Питання про роль бабусь і дідусів у сімейному вихованні вивчали Ушинський К.Д., Петровський А.В., Андрєєва Т.В., Куликова Т.А. та інші дослідники. Дані про традиції народного виховання у підростаючого покоління працелюбності, про важливість бабусь та дідусів у житті усіх членів сім'ї отримуємо з праць Ганцкой О.А. [19], Стельмаховича М.Г. [21] та статей Комісарик М., Тютюнник І. [25], Скутіної В.І. [20] тощо. Відомості ж про вплив трудової міграції на формування сім'ї беремо зі статті Крупник І.Р. [26] та періодичних публікацій Бурлакової В. [22], Русина С. [29], Толстокорової А. [30], у яких частково висвітлюються проблеми дітей трудових мігрантів. А про значення бабусь та дідусів у сім'ї XXI ст. дізнаємось з останніх статей по психології сім'ї Артамонова Е.И. [18], Виноградовой В. [23], Куровской С. [27] та ін.

Джерельна база дослідження охоплює широке коло документів і матеріалів, більшість яких вперше вводиться в науковий обіг і які умовно можна розділити на кілька груп:

1. Результати проведених автором опитувань та анкетувань, що відображають позитивно-негативний вплив заробітчанства на взаємовідносини у сім'ях трудових мігрантів, зокрема основні риси спілкування прабатьків з онуками під час перебування батьків останніх за кордоном, зафіксовані в щоденниках польових досліджень автора, проведених у селах Великий Раковець [4], Малий Раковець [7], Керецьки [6] та в щоденнику загальних даних [5].

2. Результати проведених під час етнографічної практики студентами історичного факультету УжНУ опитувань та анкетувань містяться у їх щоденниках польових досліджень, зібраних у селах Негровець [8], Кошелево [10], Тур'я-Ремета [12], Завидово [13], Березово [15] та ін. У них знаходимо інформацію як про роль бабусь і дідусів у сім'ях закарпатських трудових мігрантів, так і про духовно-моральний розвиток ними онуків, про те, що саме вони формують емоційну сферу дітей заробітчан та виконують роль «підставних батьків».

3. Дані офіційної статистики обласного центру зайнятості, які містять інформацію про обсяги трудової міграції населення Закарпатської області за межі України та в інші області України: Аналітична записка про обсяги трудової міграції населення Закарпатської області [1], Обсяги трудової міграції жителів міського населення Закарпатської області за межі України [2] та Обсяги трудової міграції жителів міського населення Закарпатської області в інші області України [3].

Таким чином, стаття виконана на основі польових досліджень автора, документів поточних архівів державних органів влади та ряду публікацій вітчизняних дослідників.

Відносини прабатьки-онуки у сім'ях закарпатських заробітчан на початку XXI століття

Сім'я трудового мігранта — це не тільки діти і батьки, а й бабусі, дідусі, тітки, дядьки і інші родичі. Часто вони відіграють важливу роль у вихованні підростаючого покоління, і вплив їх недооцінювати не можна. А оскільки лише за офіційними даними станом на 1 вересня 2006 р. 100037 мешканців Закарпаття перебувало на тимчасових роботах [1, с. 1], і щонайменше 5671 дитина через це залишилася без батьківської опіки (кожна п'ята дитина не має вдома одного з батьків, а 401 залишилася без обох) [29], то очевидним є факт цінності старшого покоління у сім'ях трудових мігрантів.

Опитування українських заробітчан, проведеного Українським інститутом соціальних досліджень імені Олександра Яременка, засвідчує, що на час відсутності батьків (або одного з них) діти залишаються вдома з матір'ю (44%), бабусею (35%), батьком (14%), сестрою (14%), братом (12%), дідусем (10%), тіткою чи дядьком (5%). А чимало дітей взагалі опиняються і без нагляду батьків, і поза увагою держави [22]. Що стосується закарпатських дітей трудових мігрантів, то потрібно додати, що офіційна статистика за 2006 р. фіксувала у середньому по області 14,1% соціальних сиріт, з яких 1,1% — повні соціальні сироти при живих батьках, які знаходяться за кордоном [2, с. 4], та 6,9% соціальних сиріт, з яких 0,4% — повні соціальні сироти, батьки яких їздять на заробітки в інші області України [3, с. 4]. При цьому офіційні дані явно занижені. Проте встановити справжню кількість заробітчанських сімей на Закарпатті не просто. Однак, загальну кількість заробітчанських сімей у тому чи іншо-

му населеному пункті можна оцінити за даними анкетування учнівської молоді. Так, наприклад, якісні дослідження, проведені автором у окремих школах області, засвідчили, що в домогосподарствах мігрантів, у яких проживає кілька поколінь, обов'язки по догляду за дітьми взяли на себе бабусі та/або дідусі. Із загальної кількості досліджуваних сімей заробітчан у понад 65% випадків дитина залишалася під наглядом того з батьків, який залишився вдома, а в 30% випадків — під наглядом бабусі і/або дідуся. Несподівано високим виявився відсоток дітей, які залишились під наглядом бабусь і/або дідусів, хоча в сім'ї (вдома) залишився один з батьків — близько 35%. Як правило, така ситуація характерна для сімей, у яких на заробітки виїхали мами дітей. У випадках, коли на заробітки виїжджають обоє батьків, роль бабусь і дідусів зростає. У дев'яти з десяти випадків (91%) вони беруть на себе обов'язки по догляду за дітьми [5, с. 36].

Саме тому у системі сімейних ролей у родинах трудових мігрантів, за відсутності батьків, бабусі є головними персонажами сімейного життя для дітей, на другому місці — батьки-заробітчани, далі — всі інші члени сім'ї. Прабатьки займають у сім'ї особливе становище, бо в трьохпоколінній сім'ї активність «працюючого» покоління направлена на заробітки. Тому особисті якості прабатьків є основою для вироблення життєвої стратегії, ціннісних орієнтирів і моральних принципів у нащадків.

Первинним поштовхом для відносин прабатьки-онуки були інтерв'ю, у яких респонденти називали свою бабусю найбільш близькою людиною в дитинстві, навіть порівняно з матір'ю. Зауважимо, роль батьків до дідусів і бабусь не переходить просто. Як правило, це пов'язано з сімейною трагедією (загибель, хвороба батьків та ін.) або ж батьки працюють за кордоном. За таких умов дідусь з бабусею глибоко травмовані або, принаймні, переживають стрес. «Як собі подумаю, що моя дитина мусить горбатитися день і ніч десь на чужині, та ще й не знати, чи заплатять їй ті гроші, чи повернеться додому жива-здорова, серце розривається…» (інтерв'юер — Гудь М., 63 роки) [12, с. 84].

Облагороджувальне проміння отчого дому, мамина ласка, бабусина доброта, дідусева розсудливість, тепло хатнього затишку в колі рідних братиків і сестричок на все життя залишають глибокий слід у душі й серці кожного закарпатця [24]. Добре приходити до будинку, де разом із дорослими дітьми й онуками живуть бабуся з дідусем. Особливий затишок у тих будинках. Тут тихі, спокійні вечори. Кожен з батьків-заробітчан знає, їхні діти у порядку з їхніми батьками. Вони завжди нагодовані. А розмови бабусі з дідусем дають відчуття наповненості життя, долучають дітей до турбот дорослих. У свою чергу, заробітчани спокійні за своїх дітей: «Я спокійна за свою дитину. Знаю, вона в хороших руках. Доки ми з чоловіком на заробітках, моя мама дає лад як нашому господарству, так і Марійці (дочці. — *О. К.*)» (інтерв'юер — Рошинець Г., 34 роки) [17, с. 64]. «На мамі з батьком тримається наша сім'я. Діти постійно з ними. Мій батько замінив синам їхнього, бо чоловік робить аж у Португалії, дома був 5 років тому…» (інтерв'юер — Петрище Н., 41 рік) [7, с. 18]. Та поряд з наданням певної допомоги — побутової, матеріальної, бабусі й дідусі виступають в ролі сполучної ланки між минулим і сьогоденням сім'ї, передають традиції і оточують онуків воістину безумовною любов'ю [18, с. 97]. У широкому сенсі саме бабусі й дідусі здатні створювати відчуття спадкоємності і єдності заробітчанської сім'ї, передаючи онукам сімейні спадщину і традиції, зберігаючи сімейну історію. Саме вони є так званими «держателями сім'ї», бо найбільше відчувають і несуть відповідальність за перспективи сім'ї та майбутнє онуків. Таку роль відіграють бабусі і по відношенню до своїх онуків, народженим вже матерями-мігрантками — їх дочками або невістками. Найбільш яскраво це проявляється у випадку заробітчанських сімей, які є неблагополучними щодо виконання своїх функцій.

Роль бабусь і дідусів у сім'ях закарпатських трудових мігрантів просто неоціненна. Поки батьки перебувають на роботі, вони доглядають за онуками, під час хвороб піклуються про них, повністю заміняють їх, і цим самим допомагають морально і фізично своїм дітям. Бабуся та/або дідусь беруть на себе відповідальність за онуків і їх майбутнє, взаємодіють із зовнішніми організаціями (зі школою, муніципальними органами і т. д.). Завдяки прабатькам діти розширюють свій кругозір, завдяки їм набувають неоціненний досвід у спілкуванні зі старшим поколінням. Часто батьки-зарабітчани через нестачу часу не можуть приділити належної уваги своїм дітям, на відміну від старшого покоління, які намага-

ються дати їм частину свого життєвого досвіду. Між дітьми та літніми людьми є своєрідний зв'язок, казка, розказана дідусем, виявляється цікавішою, ніж та ж сама казка, розказана татом [32]. Відомий український етнолог Стельмахович М.Г. відзначає: «Особливо вагомий вклад у виховання дітей вносять представники старшого покоління — бабуся і дідусь. У душах онуків вони на все життя залишають незгладимий слід» [21, с. 142].

Однією з основних функцій бабусь та дідусів є духовно-моральний розвиток онуків (передача духовних знань, релігійних уявлень, моральних якостей, сімейних цінностей і установок тощо) [23]. Перші знання про моральні норми дитина дістає від своїх перших вихователів-батьків, а у випадку заробітчанства хоча б одного з них — від бабусь та дідусів. У родинному колі через казки, оповідання, відгадування загадок, бесіди та взаємини з рідними, сімейні традиції вона і починає пізнавати суть таких моральних понять, як гарне і погане, добро і зло, справедливість, доброзичливість, чуйність, дбайливість, працьовитість, старанність, співчутливість, мужність, чесність, обов'язок, правдивість, ощадність. З віком ці моральні погляди, звичайно, змінюються, поглиблюються, моральний досвід розширюється [21, с. 170]. Та основи закладаються саме у дитинстві, і найчастіше старшим поколінням у родині. І саме завдяки ним не тільки знання моральних норм, релігійних обрядів і церковних свят, а й віра та молитва, жертовність і терплячість вкарбовуються назавжди в дитячій свідомості. Та це й не дивно, бо у заробітчанських родинах дідусь та бабуся мають більше вільного часу, ніж батьки, а відтак і більше можливостей звертати увагу дітей на явища природи і громадського життя, передавати дітям мудрість і народні знання, спілкуватися з ними, молитись, розповідати їм казки, народні повір'я, легенди, бувальщини, притчі, прислів'я та приказки, виховувати дітей та молодь. «Дідик ходить до церкви і мене учить молитися Богу» (інтерв'юер — Пашка, 4 роки) [9, с. 15].

Вітчизняний психолог О.В. Краснова запропонувала класифікацію прабатьків за критерієм виконуваної ними внутріродинної ролі. За цією класифікацією бабусь та дідусів, які беруть на себе відповідальність і турботу про онуків, називають «сурогатними батьками». Саме вони є джерелом сімейної мудрості, бо здійснюють зв'язок з сімейними корінням [28]. А дослідниця А.С. Спиваковская наводить приклади трьох типів бабусь: «бабуся-жертва», «звичайна бабуся» і «активна бабуся» [18, с. 97]. Подібна типологія цілком прийнятна і для характеристики представників старшого покоління у сім'ях закарпатських заробітчан. Так, до прикладу, «бабуся-жертва» у подібних сім'ях сприймає роль бабусі як центральну для себе, звалює у час відсутності батьків за кордоном на свої плечі весь тягар господарсько-побутових і виховних турбот, відчутно обмеживши свої дружні контакти і дозвілля. І навіть після повернення самих трудових мігрантів вона у сім'ї відповідає за все: як за дітей, так і за господарство. Зробивши турботи про сім'ю, дітей і онуків сенсом свого існування, пожертвувавши іншими сторонами особистого життя, ця жінка періодично відчуває суперечливі почуття, що включають невдоволення близькими, образу за недостатню подяку з їх боку, тугу і роздратування. «Наробьюся як мула. День за днем мушу тримати себе в тонусі, бо все ж на мені... А роки вже не ті. Даються взнаки переживання за дітей. Мені їх жаль, трудяться там (за кордоном. — *О. К.*), а тут діти без них ростуть. Та й ми вже з дідом не ті, що були колись. Хотілося б самим мати опору якусь, підтримку на старості літ. А бачите, як живеться...» (інтерв'юер — Барна Є., 72 роки) [15, с. 5]. Характерна позиція онуків такої бабусі — любов до неї і разом з тим залежність, звичка до опіки і контролю, труднощі самоконтролю і спілкування з іншими дітьми. «Я не уявляю свого життя без бабусі. Якось так вже звиклося, що мама постійно за кордоном. Видно, гроші їй потрібніші за мене. А от бабуся для мене — все. І я для неї теж сенс життя!» (інтерв'юер — Іван, 12 років) [8, с. 47].

«Звичайні бабусі» у сім'ях трудових мігрантів беруть участь у догляді за онуками і у їх вихованні, однак під вихованням вони скоріше мають на увазі допомогу в побутовому догляді за дитиною (приготування обідів, годування і т. д.) і/або матеріальне забезпечення сім'ї, коли батьки дітей на заробітках. Як правило, у закарпатському варіанті, така бабуся живе окремо (хоча і дуже близько), або приходить навідувати своїх онуків, коли їхні батьки за кордоном, або бере їх на цей період до себе. Згідно з проведеним опитуванням, кожна друга бабуся відно-

ситься до типу «звичайної». Вона разом з онуками дивиться телевізійні передачі, допомагає готувати уроки, грається з ними. Культурній освіті онуків бабусі цього типу мало приділяють увагу. Вони заохочують онуків до праці. Часто хвалять, обіймають, цілують, купують морозиво, солодощі, фрукти, іграшки, речі. При цьому зазвичай роблять це «просто так» або «за хорошу поведінку», «за те, що вона маленька». Як покарання «у випадках поганої поведінки», неслухняності воліють не спілкуватися з ними або посварити. «Моя бабка дуже проста людина, з нею дуже легко. З малості вона вчила нас працювати, бо ж було де: і в неї дома город, та й нам треба було садити хоча би картоплю та огородину, щоб було що їсти. Саме бабуся привчила мене цінувати людський труд» (інтерв'юер — Олеся, 22 роки) [10, с. 81]. «Наші бабуся з дідусем живуть недалеко від нас. Та всесеньке літо, незважаючи на те, дома батьки, чи ні, ми проводили більшість часу у них. Їхня хата для мене — друга домівка. І хоча наша мама ніколи не їздила надовго з дому, бо працював завжди батько, ми з братом завжди більше були під контролем бабусі, ніж мами. Ще й тепер, повертаючись на вихідні додому з навчання, біжу відразу до бабусі, просто не можу оминути їхню хату. Це вже, мабуть, звичка якась...» (інтерв'юер — Мар'яна, 17 років) [13, с. 23].

«Активні бабусі» мають високий ступінь залученості в дозвілля і проблеми своїх онуків. Вони піклуються про онуків, пестять їх, допомагають робити уроки, грають з ними, водять їх до репетиторів. Такий тип бабусь у сім'ях заробітчан характерний передусім для жителів районних центрів, де люди більшість часу приділяють собі та своєму дозвіллю, а не праці на огородах. Активні бабусі частіше відзначають і підтримують у внуків прояви доброти, співчуття, допомоги; чутливі до моментів, коли онукам потрібна підтримка, підбадьорення. Як покарання за «брехню, лінь, грубість» лають, забороняють дивитися телевізор або ходити в гості, можуть дати запотиличник або не спілкуватися, тобто вони проявляють велику активність у покараннях і вважають, що мають на це право. «Подумайте самі, моїй мамі до вподоби Валерій Меладзе як співак, а бабуся любить Діму Білана, як я. Та вона (бабуся. — *О. К.*) у мене крута! З нею поговориш на будь-яку тему. Правда, і по потилиці можна отримати, якщо щось не так, та від неї це не сприймається як обіда...» (інтерв'юер — Аня, 15 років) [14, с. 3].

Та незалежно від типу бабусь, у сім'ях трудових мігрантів Закарпаття продовжує спостерігається закономірність: онуки від дочок «ближчі», ніж від синів, і бабусі онуків від дочок більше залучені в їхнє життя, частіше з ними зустрічаються. «Я більше люблю маминих бабусю та дідуся. Хоча вони і живуть у іншому кінці села, а татові з нами, вони нас більше люблять, більше нам допомагають, більше дають нам порад. А таткові люблять більше тітчиних Ірку і Стаса. Бабка завжди з пенсії дає більше грошей їм, та й ягоди з вишнями завжди бережуться для них. А нам дають більше мамині» (інтерв'юер — Вікторія, 6 років) [4, с. 30]. Ще одна закономірність: найактивнішу участь у житті онуків бабусі та дідусі у сім'ях заробітчан беруть, коли діти маленькі. Надалі, у міру зростання онука, бабусі не перестають допомагати дітям, хоча обсяг виконуваних справ зменшується. Оптимальним є співвідношення віку бабусі (до 65 років) і віку онука (до 11 років) для максимального розгортання діяльності «бабусі» [18, с. 98].

Дуже важливим у сім'ях заробітчан є трудовий приклад дідуся і бабусі, адже старі люди приносять чималу користь у господарстві безпосередньою працею і виваженою мудрою порадою: «Поки баби, поти й ради, поки діда, поти й хліба» [20, с. 114]. Своїм прикладом вони спонукають до праці онуків, адже коли працюють старенькі, молодшим і поготів «не годиться сидіти, склавши рук» [20, с. 114]. Тому не дивиною по Закарпатті є картина, коли ще зовсім маленькі діти старанно, хоча і невміло, поливають квіти, протирають підвіконня і т. п. Малюки трудяться, наслідуючи дорослих, свідками праці яких вони є щодня, а тим більше, якщо старші розумно організовують і заохочують таку роботу. «Допомагаю бабусі підмітати, допомагаю квіточки садити... Я молодець. Бабуся каже, що я вже велика ґаздинька. Я все роблю, як вона. Іще знаю багато-багато чого...» (інтерв'юер — Камілла, 4 роки) [11, с. 32]. «Я ходив з дідиком на тлактолі людям олати. Я був за келмом, я сам все можу, дідик плосто сидів» (інтерв'юер — Андріан, 5 років) [8, с. 7]. При цьому успіх виховного процесу прабатьків значною мірою зумовлюється застосуванням навіювання, зао-

хочення, покарання. Бо ж їхнє головне завдання — забезпечення профілактики, запобігання злу, надання простору для добрих помислів і вчинків своїх онуків. Не даремно здавна побутує серед українців думка, що добробут родини залежить від того, як її члени ставляться до своїх обов'язків: батьки виховують дітей, працюють, щоб забезпечити сім'ю, з дідусем і бабусею всі радяться, бо вони найстарші, наймудріші. «Завжди буду пам'ятати свого дідуся, який любив і пестив нас (своїх онуків), брав нас з собою випасати овець, вчив збирати ягоди та гриби, розповідав нам казку. І бабусю, яка в сто перший раз на наше прохання розповідала, як вона знайомилась з дідом у молодості, як їм важко жилося. Як вони, маючи трьох дітей і живучи аж ніяк не в достатку, вивчили їх, усіх поставили на ноги...» (інтерв'юер — Віта, 23 роки) [14, с. 40].

Важливе місце в житті дитини бабуся і дідусь займають ще й тому, що нічого від неї не вимагають, стараються не лаяти її і не карати, жаліють її через відсутність батьків. Безперечно, роль у вихованні онуків-дітей заробітчан досить значна і важлива. Емоційна сфера дітей заробітчан формується у цих трансферентних, культурних відносинах з бабусями і дідусями більше, ніж з біологічними батьками-трудовими мігрантами. Професійна й монопольна опіка бабусь та дідусів є більш ефективною, ніж контроль зайнятих заробітчанством за кордоном батьків. Зрозуміло, участь останніх у вихованні дітей робить свій вплив на цей процес. Ступінь цього впливу визначається часом, який батьки і діти проводили один з одним і при цьому окремо від бабусь і дідусів. У багатьох випадках діти закарпатських заробітчан (особливо дівчатка) мало знають батьків у дитинстві, але зближуються з ними по мірі дорослішання. На цій фазі набував зворотного характеру ефект «переношення» своїх емоцій. Ті почуття, які первинно сформувались відносно до бабусь і дідусів, вдруге зверталися на матерів, які поверталися із заробітків. Хоча грошові перекази і сприяють матеріальному благополуччю, вони не заповнюють емоційні втрати та соціальні ризики дітей, які залишилися у дитинстві без нагляду батьків. Часто діти не вміють розпоряджатися грошима, правильно використовувати свій час, не володіють знаннями і навичками як діяти в складних ситуаціях. Такі діти не знають, що робити при нещасних випадках, як просити і пропонувати допомогу, у них відсутні і інші поведінкові навички.

Та в тривалому перебуванні дітей під опікою старшого покоління великий позитив. Бабусі і дідусі можуть тільки одне, але роблять це надійно і ефективно: залучають дитину до цінностей традиційної культури. Подібне явище нерідко узагальнюється психоаналітиками як «дифузія материнства», яка захищає дитину від винятковості материнської фіксації і дає їй цілий репертуар сурогатних образів — бабусь, дідусів, тіток, сусідок і т. ін. Це робить світ «надійнішим домом, так як материнство не залежить від вразливих людських відносин, а розлито в самій атмосфері» [31, с. 325]. З іншого боку, коли материнство не індивідуалізовано, батьківства взагалі немає; якщо ступені материнства розлиті в атмосфері, то батьківство — не більш як символ.

Звідси — для закарпатської дійсності початку XXI ст. нерідко бабуся і дідусь виступають у сім'ях заробітчан сурогатними батьками для своїх онуків. Соціальне (матеріальне) благополуччя «євродітей» залежить від заробітків батьків, від наявності у них роботи за кордоном та від стосунків з ними. Але їх емоційне життя розвивається інакше, на нього впливають не батьки-заробітчани, а бабусі, дідусі, тітки і сусіди. А через те, що у сім'ях трудових мігрантів бабусі й дідусі завжди враховують інтереси і потреби онуків, між ними й виникає більше взаєморозуміння, ніж між дітьми та їх батьками. Дідусі й бабусі охоче включаються в гру зі своїми онучатами, з легкістю виконують їхні бажання. У свою чергу, онуки вірять у відданість своїх бабусь і дідусів, мало їх бояться, не завжди коряться, зате у них зі своїми дідусями і бабусями набагато більше секретів, ніж з батьками. Онуки болісно переживають їхнє засмучення і часто самі «пускаються в ласки і обійми, каяття і вибачення» [27]. Так, Тетянка, батьки якої уже тривалий час працюють у Чехії, ділиться своїми почуттями тільки з бабусею: «Вона (бабуся. — *О. К.*) мені рідна! Лише вона знає, чим я живу. Всі інші — то так, сьогодні тут, а завтра вже там — їм не до мене» [4, с. 58]. Аналогічно, хлопчик 7-ми років, чиї батьки сезонні мігранти, зізнався: «Більше за всіх я люблю свого дідуся, бо він завжди мені допомагає порадами і ніколи не їде нікуди — мені з ним добре» [4, с. 42].

Таким чином, душу заробітчанських дітей створюють дідусі та бабусі. Вони й поєднують функції матері і батька. Що ж стосується ролі самих батьків-заробітчан, то вона скоріше пасивна: «Мені пояснює бабуся, як треба поводитись. Вона вчить мене життю, вчить віри в Бога… А мама з татом за кордоном. Їм треба багато працювати, вони не можуть витрачати свій час на всілякі дурниці, бо нам треба гроші. Тому мною займається бабуся» (інтерв'юер — Сніжана, 13 років) [6, с. 23]; «Розмовляє зі мною про все і про всіх моя бабуся. Батьки навіть дома стараються більшість часу приділити облаштуванню нашого життя. Чесно кажучи, дуже відчувається душевна прірва між нами, до того ж з кожним роком, як на мене, вона збільшується…» (інтерв'юер — Мирослава, 16 років) [11, с. 1]; «Гроші батьки заробляють для нас, вони їх у нас вкладають, все роблять для того, щоб ми жили у достатку. Натомість, з кожним роком і вони, і ми розуміємо, що стаємо, фактично, чужими людьми один для одного. Бо ж душу у нас вклали не вони, душу вклали бабусі і дідусі. Тому вони (старше покоління. — *О. К.*) для нас — основні порадники, головні критики, нарешті, найдорожчі люди!» (інтерв'юер — Петро, 21 рік) [8, с. 72].

Для взаємовідносин бабусь та дідусів з онуками характерні емоційна близькість, частота контактів, можливість спостерігати за поведінкою і діяльністю. Їм властиві позитивні результати у вихованні дітей, які копіюють поведінку дорослих, переробляючи її у свою власну. Цих дорослих діти не сприймають у їх суспільній ролі. Для батьків-заробітчан, натомість, характерні ситуативні контакти, слабка емоційна близькість і можливість спостерігати моральні прояви, а, з іншого боку, — значно вищий рівень сприймання цих дорослих як особистостей суспільних, оскільки на цю рису дорослих дитина більше всього звертає увагу. Саме через це багато дослідників трудової міграції українців вказують не тільки на складнощі культурної адаптації матерів-мігранток у країнах перебування, а й на те, що вони, як правило, поглиблюються через «батьківський культурний шок». «Він пов'язаний зі зміною відносини до матерів з боку дітей, заради яких вони приносять себе в жертву. Дослідження показують, що мігрантки нерідко змушені миритися з тим, що в їхніх дітей складаються ближчі стосунки з чужими людьми, незважаючи на їхні часті поїздки додому, спілкування по телефону, листи й посилки з відеофільмами про своє життя. Іноді діти, що залишають під доглядом опікунів, починають ставитися до них як до справжніх матерів і навіть забувають біологічних мам. Часом діти вважають, що рідні від них відмовилися, зрадили їх, і відмовляються підтримувати з ними стосунки» [22; 16]. «Багато жінок думає, що вистачить, аби була любляча бабця, а самі їдуть вслід за чоловіками по заграницях, щоб, не дай Бог, не знайшов собі іншу… От і мій сусід виріс без мами. До 5-ти річного віку вона його не бачила, бо була у Чехії з чоловіком, ну і дитина їй перешкоджала. Отже, вона його залишила бабці в селі. Скажу вам по великому секрету, у цього мого сусіда тепер нема бажання бути з мамою, йому його маму замінила спочатку бабка, а потім жінка. Та мама тепер не раз плаче, а він з нею може не говорити місяцями, а як подзвонить, то так з нею спілкується, що мені волосся дибки стає. Ні, він їй не грубіянить, але не раз так прибреше, що та мама потім тижнями не спить, переживає... А син собі просто покепкував з неї. Подумаєш. А в підлітковому віці ні мама, ні тато не були для нього авторитетом, і він займався не надто гарними речами... І хоча цей мій сусід тепер прекрасний сім'янин і батько, але он мама його не раз від нього плаче» (інтерв'юер — Чийпеш О, 28 років) [7, с. 12].

Бувають випадки, коли бабусі з дідусями намагаються взяти на себе виховання внуків, при цьому усунувши повністю від цього процесу їхніх батьків-заробітчан. Втручаються в особисте життя своїх дітей і онуків, вимагають повного їхнього підпорядкування і беззаперечної покори. Цим вони згубно впливають на виховання онука. Але якщо в його вихованні йде щось не так, у всьому намагаються звинуватити або його батьків, або заробітки, відстань тощо. Так, наприклад, за підрахуваннями Крупника І.Р., «серед дітей, батьки яких довірили виховну функцію бабусям та дідусям, шкільний невроз мають 78,4% школярів. Відомо, що саме на цих родичів більшість трудових мігрантів залишає дітей. Найчастіше це вже люди похилого віку, які не в змозі через багато причин виконувати виховні обов'язки замість батьків» [26, с. 116]. «Мама сама взяла на себе моїх дітей. Я навіть у декретній відпустці не була. Відразу ж пішла працювати, не хотілося втрачати місце. І хоча я ні разу не була на заробітках за

кордоном, я також є для своїх дітей «мамою на вихідний». І нічого змінити не вдається. Чоловік більшість часу у Росії, я в Ужгороді, а батьки з дітьми вдома. Прикро лише, що діти у повному підпорядкуванні моїх батьків. Мама навіть не хоче слухати від мене поради щодо дітей, вважає, що вона краще знає, як треба вчинити... а якщо щось, не дай Боже, не так — ось тоді вже винні ми з чоловіком, бо ж «дітей вам не треба, пороз'їжджаєтеся, приходите, коли схочете, та ще й виховати нормально не можете!» (інтерв'юер — Марущинець Л, 32 роки) [16, с. 36].

С. Рахматова говорить про те, що все, що складає фундамент дитини, їй дають батьки, бабусі й дідусі, і від того, як вони її виховали, що запало їй в душу і розум, залежить, якою людиною вона виросте, адже свою модель поведінки дитина частіше вибирає і будує за зразком і типом батьківської [25, с. 4]. А як видно з безлічі інтерв'ю, закарпатець похилого віку, наш сучасник, вельми стурбований життям і долею дітей і онуків, вважає їх проблеми власними. Висловлювання людей старшого покоління з сімей трудових мігрантів свідчать про те, що вони залучені в проблеми близьких, часто співвідносять цілі та плани свого життя з подіями молодих («хочу допомогти у догляді за онуками», «хочу накопичити грошей на навчання онука», «дожити до весілля внучки») [5, с. 36]. Однак, потрібно враховувати і те, що темпи розвитку сучасного суспільства стрімкі. У світі, де майбутнє невідоме, знання і досвід старших часто не можуть знайти застосування, а іноді стають навіть шкідливими через абсолютні зміни умов, обставин, законів. Людина, швидше, змушена враховувати думки вчених, орієнтуватися на погляди і поведінку сучасників, і діти, і дорослі вчаться в однолітків і навіть, більше того, — дорослі вчаться у своїх дітей. Авторитет старших уже не може бути головною опорою для молодих [28]. Ми повинні пам'ятати: бабусі і дідусі не зможуть замінити дітям батьків і дати те, що можуть дати тільки батьки. Тут занадто сильна і активна турбота про чад може мати негативні наслідки і зіграти злий жарт і з малим, і зі старим [23].

Проміжний висновок з цього всього — у родинах закарпатських заробітчан, особливо у сім'ях, де на заробітках перебувають обоє батьків, або одна мати, на початку XXI ст. спостерігається доволі стійка тенденція: старше покоління доволі часто виконує роль «підставних батьків». Дуже часто бабуся, особливо з маминого боку, стає другою мамою, беручи участь у всіх справах сім'ї, від сніданку і перевірки домашнього завдання, до вибору інституту та супутника життя для онуків. Дідусі й бабусі починають прикривати безчинства підлітків — улюблених внучки/онука й надміру захищати їх перед батьками, таким чином, несвідомо ніби подовжують їх дитинство і своє колишнє важливе становище в сім'ї.

Взаємодопомога з боку бабусі та дідуся. Здавна нагляд батьків старшого покоління за онуками і, в свою чергу, догляд їхніх дітей за батьками, якщо вони стали кволими і немічними, вважаються звичними домашніми справами, обов'язками, які слід виконувати безумовно. Якщо ж вони не виконуються або виконуються погано без поважних причин, члени сімей, де таке відбувається, засуджуються їх родичами, локальним та соціальним середовищем, що, однак, не завжди буває дієвим. Також, за традицією народної педагогіки, діти в сім'ї від батьків, дідусів, бабусь, старших братів і сестер запам'ятовують, що не гарно не слухати батька чи мати, обманювати їх, глумитись з немічних, лицемірити, бути байдужим до чужих бід, тому в українських сім'ях здавна панує традиція привчати дітей до піклування про старших та хворих. Це є однією з ознак морального здоров'я народу. За народними твердженнями засвоєння моральної істини проходить через почуття, переживання та розум людини і повинно втілюватись в її шляхетності в житті [25, с. 5].

У сучасній заробітчанській сім'ї на Закарпатті допомога батьків дорослим дітям, які одружились, виражається в постійному або, частіше, тимчасовому (до будівництва або придбання ними власного житла) наданні їм свого житла. В області є чимало сімей, у яких батьки наперед, для своїх ще неповнолітніх дітей, будують окремі дво-триповерхові будинки, або ж купують для них квартири. Правда, не всім батькам вдається здійснити свою мрію і забезпечити своїх дітей житлом. Частина з них просто робить ремонт у власному домі і живе в ньому разом з уже одруженими дітьми. Розглядаючи батьківську допомогу дітям у забезпеченні житлом, не можна забувати, що «проживання «під одним дахом» у соціології прийнято вважати однією з ознак родинної єдності» [19, с. 66]. Для закарпатської дійсності це

норма. Батьківська сім'я і родина когось із уже одружених дітей нерідко живуть в одному і тому ж будинку, «під одним дахом», майже завжди мають спільний бюджет, виконують спільно сімейні функції і вважають себе за єдину сім'ю, з чим цілком згідне і їх найближче оточення (рідні, сусіди, друзі).

Інший вид батьківської допомоги на Закарпатті своїм дітям-молодятам, з якими вони живуть однією сім'єю, — це часткове або повне (дивлячись по достатку) їх звільнення від вкладів зароблених ними грошей в спільну сімейну касу на повсякденні витрати з тим, щоб вони змогли з часом побудувати собі власне житло, купить меблі, придбати все необхідне для самостійного життя. Сім'ї сина або доньки, яка живе окремо, заможні батьки з цією ж метою віддають частину своїх грошей. Ці вчинки батьків можна вважати модифікованими видами традиційної батьківської матеріальної допомоги в придбанні житла і необхідного майна, і, перш за все, меблів. У селі така традиційна допомога виявляється, як і раніше, в спорудженні будинку, але в попередні століття це була, швидше, не допомога, а обов'язок.

Трапляється, що не тільки заможні, але й батьки середнього достатку періодично або від випадку до випадку дають гроші своїм дорослим дітям на їхні особисті та сімейні потреби. Іноді тривалість цієї допомоги затягується, переходячи межі розумного, проте прагнення створити своїм дітям матеріальне благополуччя у межах реальних можливостей стало вже сучасною традицією. За даними авторського дослідження, на початку третього тисячоліття у закарпатських селах дорослим дітям допомагають грішми головним чином чоловіки-батьки, котрі працюють за кордоном. Така ж сама допомога спостерігається і з боку матерів (серед жінок-заробітчанок їх 90%, серед працівниць навчальних та медичних установ — близько 15%). Матері-домогосподарки допомагають своїм одруженим дітям переважно продуктами харчування та своєю власною працею на їхніх підсобних господарствах [5, с. 29].

Якщо батьки старі та хворі і потребують постійного догляду, то хтось із дітей бере їх у свою сім'ю, яка у такий спосіб стає трьохпоколінною. Найчастіше це трапляється, коли залишається один з батьків — батько або мати. До вдівства літнє подружжя, яке проживало окремо від дітей, прагне обійтися у господарстві своїми силами, вдаючись до допомоги дітей та членів їх сімей (частіше дочок, рідше невісток, синів, онуків, які приходять до них прибрати оселю, приготувати їжу, купити все необхідне тощо) тільки у випадках необхідності. Авторське дослідження виявило, що серед батьків, які живуть окремо від дітей, отримують від них допомогу вдома і по господарству не більше 30%. Такий відсоток пояснюється тим, що значна частина батьків у старості живе з дітьми (близько 60%). Здебільшого діти допомагають батькам у сільських місцевостях. Разом з тим, відмінності в допомозі за соціальними категоріям несуттєві. Грошову допомогу від дітей-заробітчан отримують 40% людей похилого віку [5, с. 29]. «Мій син, коли вертається з Росії, зараз іде до мене. Приносить усілякі цукерки, дає гроші на ліки, коли мені їх треба, дає гроші й «про запас». Та я не дуже хочу брати, бо ж молодим вони більше пригодяться» (інтерв'юер — пані Марія, 70 років) [15, с. 7]. «Дочка мені з Італії присилає одяг, оливкову олію й різноманітні макарони. А ще за її гроші мені зробили операцію на тазобедреному суглобі. Це коштувало великих грошей, та діти їх не пожаліли, знайшли хорошого лікаря, заплатили йому, і мені її зробили. Без італійських заробітків «нигда шуга» я би-м дотепер не жила» (інтерв'юер — пані Йолана, 74 роки) [12, с. 94].

Старі батьки, або один з них, наприкінці свого життя частіше переселяються в сім'ї дочок, ніж синів. Коли батьки на схилі літ продовжують жити окремо, а такі випадки все ж переважають, їм допомагають всі діти, за умов нормальних взаємин усіх членів колишньої батьківської сім'ї. При цьому часто синів замінюють невістки. Пояснюється це, мабуть, тим, що в домашньому господарстві більш потрібною є домашня жіноча праця. Цікавим є те, що коли пристарілим батькам допомагає невістка, деякі з них твердять, що їм допомагає син [19, с. 68].

У селі ж для багатьох старих людей орна земля і присадибна ділянка є основними джерелами їх існування, проте самі вони з роками дедалі більше втрачають працездатність. «За цю пенсію, яку я дістаю, прожити неможливо. Якби не ґаздівство (маю 14 курей, свинча, коровку) та земля, й не знаю, на що бись-ме жили. На городі вродиться усе своє — і картопля, і квасоля, і огірки з помідорами... Були б лише сили робити, а то я вже з старим не дуже й маємо змогу, а молодь уся по роботах...» (інтерв'юер —

пані Ганна, 68 років) [7, с. 38]. В інших випадках батьки чинять по-різному: користуються тим, що їм дають діти за домовленістю при передачі їм права на землю, і живуть окремо від них; не відокремлюють сина або дочку, що вступили в шлюб, і живуть однією із ними сім'єю; після їх шлюбу, поки є сили, живуть окремо, а потім, ставши немічними, переходять у сім'ю сина або дочки» [19, с. 68].

Допомога батьків дорослим дітям, які живуть окремо від них, включає насамперед догляд і нагляд за онуками. Тим самим якоюсь мірою спростовується твердження соціологів про ізоляцію поколінь, ізоляцію нуклеарних сімей від родичів. Проведені польові дослідження по закарпатських селах свідчать, що більшість селян мають хоча б одного з дітей, що живе поблизу від них. Це створює умови для частих контактів батьків з дітьми і їх взаємодопомоги. Що ж стосується бабусь, то в разі потреби багато хто з них приїжджають в сім'ї дітей навіть з іншого села чи району, щоб доглядати за онуками. До речі, бабусь-няньок більше, ніж дідусів. Це пояснюється їх традиційною роллю в родині, і тим, що навіть дідусі у віці 50—60 років на Закарпатті нерідко теж є заробітчанами, а тому більшість часу самі перебувають поза межами дому. У таких випадках передача традицій, норм поведінки, звичок, звичаїв йде хоча б наполовину через покоління, тобто від старшого онукам, а наполовину або менше від середнього покоління — батьків їх дітям. Тому батьки помічають у своїх дітях стереотипи поведінки, переконання, манеру спілкування, особливості сприйняття тощо, які їм самим вже не властиві, від яких вони вже відійшли, і які їхні діти перейняли від людей старшого покоління. «Дитина наслухається від моєї мами, коли та говорить з сусідкою, всіляких «сільських казок», а потім увечері приходить і переповідає їх мені...», — розповідає Палюх Оксана, у якої чоловік за кордоном, а сама вона працює медсестрою у лікарні і залишає свою донечку з бабусею та дідусем [16, с. 45].

Із викладеного видно, що в умовах сьогоднішньої закарпатської дійсності надзвичайно цінною як для самих заробітчан, так і для їхніх батьків є взаємодопомога один одному, яка охоплює господарсько-побутову, матеріальну та виховну сферу їхнього життя.

Старше покоління у родинах трудових мігрантів Закарпаття на початку XXI ст. з усім їхнім душевним багатством є своєрідним цементуючим фундаментом у багаторівневих відносинах членів заробітчанської сім'ї. Саме воно забезпечує як господарсько-побутову підтримку сімей трудових мігрантів, та є основним вихователем їхніх дітей, джерелом життєвого досвіду та підтримки для них. Яким би не був склад сім'ї (двох- або трьохпоколінною), хто б з батьків не їздив на заробітки за кордон, дідусь і бабуся систематично спілкуються зі своїми дітьми та онуками, допомагають їм матеріально, беруть активну участь у їхньому житті. Подібна взаємодопомога відносно батьків спостерігається і з боку самих трудових мігрантів та їхніх дітей. Та це й не дивно, адже діти-респонденти з заробітчанських родин неодноразово підкреслювали, що їхні стосунки з бабусею були істотно більш інтимними і відвертими, ніж з батьками. Враховуючи соціально-економічні зміни в нашій державі, які сприяють процесам трудової міграції, тобто збільшенню кількості функціонально неповних сімей, соціально-психологічна важливість цієї теми потребує подальших ґрунтовних досліджень.

1. Аналітична записка про обсяги трудової міграції населення Закарпатської області // Поточний архів Міністерства праці та соціальної політики Закарпатського обласного центру зайнятості населення. Діловодство Державного центру зайнятості Закарпатської області від 01.09.2006 р. на 4 с.
2. Обсяги трудової міграції жителів міського населення Закарпатської області за межі України // Поточний архів Державного центру зайнятості Закарпатської області. Діловодство за 2006 р. на 5 с.
3. Обсяги трудової міграції жителів міського населення Закарпатської області в інші області України // Поточний архів Державного центру зайнятості Закарпатської області. Діловодство за 2006 р. на 4 с.
4. Щоденник польових досліджень автора, проведених в с. В. Раковець Іршавського району (серпень 2008 р.) // Архів кафедри історії Стародавнього світу та Середніх віків історичного ф-ту УжНУ за 2008 р. — Зош. № 4 (інтерв'ю дітей трудових мігрантів віком від 6 до 12 років). — 65 с.
5. Щоденник польових досліджень автора, проведених в селах Закарпатської області (2007—2013 рр.) // Архів автора. — Зош. № 7 (загальні дані). — 131 с.
6. Щоденник польових досліджень автора, проведених у с. Крецьки Свалявського району (березень 2011 р.) // Архів кафедри історії Стародавнього світу та Середніх віків історичного ф-ту УжНУ за 2011 р. — Зош. № 1 (інтерв'ю). — 62 с.
7. Щоденник польових досліджень автора, проведених у с. М. Раковець Іршавського району (жовтень 2012 р.) //

Архів кафедри історії Стародавнього світу та Середніх віків історичного ф-ту УжНУ за 2012 р. — Зош. № 1 (інтерв'ю). — 44 с.
8. Щоденник польових досліджень Вайдич Надії, проведених під час етнографічної практики в с. Негровець Міжгірського району (літо 2009 р.) // Архів кафедри історії Стародавнього світу та Середніх віків історичного ф-ту УжНУ за 2009 р. — Зош. № 3 (інтерв'ю дітей трудових мігрантів). — 77 с.
9. Щоденник польових досліджень Горбач Людмили, проведених під час етнографічної практики в селах Богдан та Видричка Рахівського району (літо 2010 р.) // Архів кафедри історії Стародавнього світу та Середніх віків історичного ф-ту УжНУ за 2010 р. — Зош. № 3 (інтерв'ю дітей трудових мігрантів). — 50 с.
10. Щоденник польових досліджень Грицько Марини, проведених під час етнографічної практики у с. Кошелево Хустського району (літо 2010 р.) // Архів кафедри історії Стародавнього світу та Середніх віків історичного ф-ту УжНУ за 2010 р. — Зош. № 2 (інтерв'ю дітей трудових мігрантів). — 85 с.
11. Щоденник польових досліджень Костак Ангеліни, проведених під час етнографічної практики у с. Вільхівка Іршавського району (літо 2010 р.) // Архів кафедри історії Стародавнього світу та Середніх віків історичного ф-ту УжНУ за 2010 р. — Зош. № 3 (інтерв'ю дітей трудових мігрантів). — 39 с.
12. Щоденник польових досліджень Мешко І.Я., проведених під час етнографічної практики в с. Тур'я-Ремета Перечинського району (літо 2009 р.) // Архів кафедри історії Стародавнього світу та Середніх віків історичного ф-ту УжНУ за 2009 р. — Зош. № 2 (інтерв'ю рідних та дітей трудових мігрантів). — 101 с.
13. Щоденник польових досліджень Омельчук Ганни, проведених під час етнографічної практики в с. Завидово Мукачівського району (літо 2010 р.) // Архів кафедри історії Стародавнього світу та Середніх віків історичного ф-ту УжНУ за 2010 р. — Зош. № 3 (інтерв'ю дітей трудових мігрантів). — 60 с.
14. Щоденник польових досліджень Понзель Андріани, проведених під час етнографічної практики в с. Лази Воловецького району (літо 2009 р.) // Архів кафедри історії Стародавнього світу та Середніх віків історичного ф-ту УжНУ за 2009 р. — Зош. № 3 (інтерв'ю дітей трудових мігрантів). — 48 с.
15. Щоденник польових досліджень Тегзи Оксани, проведених під час етнографічної практики в с. Березово Хустського району (літо 2009 р.) // Архів кафедри історії Стародавнього світу та Середніх віків історичного ф-ту УжНУ за 2009 р. — Зош. № 2 (інтерв'ю рідних та дітей трудових мігрантів). — 27 с.
16. Щоденник польових досліджень, проведених під час етнографічної практики в с. Сасово Виноградівського району (літо 2010 р.) // Архів кафедри історії Стародавнього світу та Середніх віків історичного ф-ту УжНУ за 2010 р. — Зош. № 1. — Ч. 3 (інтерв'ю дружин трудових мігрантів). — С. 72.
17. Щоденник польових досліджень, проведених під час етнографічної практики у с. Голубине Свалявського району (літо 2010 р.) // Архів кафедри історії Стародавнього світу та Середніх віків історичного ф-ту УжНУ за 2009 р. — Зош. № 1 (інтерв'ю). — 183 с.
18. *Артамонова Е.И.* Психология семейных отношений с основами семейного консультирования : Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е.И. Артамонова, Е.В. Екжанова, Е.В. Зырянова и др. ; под ред. Е.Г. Силяевой. — М. : Академия, 2002. — 192 с.
19. *Ганцкая О.А.* Польская семья. Опыт этнографического изучения / О.А. Ганцкая. — М. : Наука, 1986. — 176 с.
20. *Скутіна В.І.* Виховні функції матері, батька, бабусі, дідуся у формуванні особистості за традиціями народної родинної педагогіки / В.І. Скутіна // Сім'я та родинне виховання у національній етнопедагогічній культурі: Збірник наукових статей. — Переяслав-Хмельницький : Ризографіка, 2005. — С. 112—115.
21. *Стельмахович М.Г.* Народна педагогіка / М.Г. Стельмахович. — К. : Радянська школа, 1985. — 312 с.
22. *Бурлакова В.* Любов на відстані. Трудова міграція змінює підходи українців до формування сім'ї. Покинуті діти / В. Бурлакова // Тиждень ua / http://tyzhden.ua/Society/57977. — 27.08.2012.
23. *Виноградова В.* Зачем нужны бабушки — дедушки? (О роли прародителей в современной семье) / В. Виноградова // Семья России / http://semyarossii.ru/zhurnal/zhurnal-v/slovo-professionalu/395---.html.
24. Етнопедагогіка гуцульської школи [Електронний ресурс] // Реферат. Електрон. дані. — Режим доступу: http://osvita.ua/vnz/reports/pedagog/14712/ (дата звернення 3.01.2013).
25. *Комісарик М.*. Роль етнопедагогіки у вихованні шанобливого ставлення дітей до дорослих / М. Комісарик, І. Тютюнник. — 15 с. Електронний ресурс. — Режим доступу: http://www.google.ru/url?sa=t&rct=D0%B4%D1%83%D1%88%D1%83+% arr.chnu.edu.ua/.../Роль%20етнопедагогіки%2... (дата звернення 22.05.2013).
26. *Крупник І.Р.* Вплив батьківської депривації на уявлення образу майбутньої сім'ї в дітей трудових мігрантів / І.Р. Крупник // Психологічні перспективи. — Випуск 20. — 2012. — С. 115—124. Електронний ресурс. — Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Pp/2012_20/R1/Krupnik.pdf (дата звернення 14.05.2013).
27. *Куровская С.* Бабушка и дедушка в семье / С. Куровская // http://planeta-semja.iatp.by/54.htm.
28. Прабатьки (Бабусі і дідусі) в системі сімейних відносин // igisp-klass / http://www.igisp-klass.aha.ru/ua/content/prabatki-babus-d-dus-v-sistem-s-meinikh-v-dnosin. — 03.07.2012.

29. *Русин С.* На Закарпатті заробітчани залишають дітей на бабів і дідів / С. Русин // Газета по-українськи. Режим доступу: http://zakarpattya.net.ua/. — 18.09.2008.
30. *Толстокорова А.* Жіноче обличчя трудової міграції: усе більше українок вирушають на заробітки за кордон / А. Толстокорова // Український тиждень. Режим доступу: http://tyzhden.ua/Society/58627. — 2012. — 27 серпня.
31. *Эрик Г. Эриксон.* Детство и общество. / Эрик Г. Эриксон ; изд. 2-е, перераб. и доп. ; пер. с англ. и научная редакция А.А. Алексеева. — СПб. : Ленато ; АСТ; Университетская книга, 1996. — 592 с. Электронный ресурс. — Режим доступа: http://www.weblit.net/writer/4006/book/11575/erikson_erik_g/detstvo_i_obschestvo/read (время обращения 22.05.2013).
32. Яка роль дідусів і бабусь у вихованні онуків? // http://verano.rv.ua/dim-i-simya/yaka-rol-didusiv-i-babus-u-vixovanni-onukiv/. — 12.02.2013.

Oksana Kychak

GRANDPARENTS IN THE FAMILIES OF TRANSCARPATHIAN LABOUR MIGRANTS IN THE EARLY XXI c.
(impact on grandchildren and mutual help to children)

Some changes of traditional social roles within the families of Transcarpathian labour migrants during the early XXI c., particularly the crossover of parental duties to grandparents have been considered in the article. Especial attention has been paid to the roles of grandparents in mentioned families, as well as the relations between elder persons, «eurochildren» and labour migrants. Light has been thrown upon the notions of «surrogate fatherhood and «substituting parents». The article has brought analytical study in the problem as for changes of traditional roles, when the souls of children of labour migrants, unlike the body, are created by grandparents. In the article have been exposed main ways for reciprocal support of grandparents and children in contemporary families of labour migrants.

Keywords: grandmother and grandfather, family of labour migrant, children, relations between grandparents and grandchildren, reciprocal help.

Оксана Кычак

БАБУШКА И ДЕДУШКА В СЕМЬЯХ ЗАКАРПАТСКИХ ТРУДОВЫХ МИГРАНТОВ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА
(влияние на внуков и взаимопомощь детям)

В статье рассмотрены изменения традиционных социальных ролей в семьях трудовых мигрантов на Закарпатье в начале XXI века, в частности, переход родительских функций к бабушкам и/или дедушкам. Основное внимание уделено роли старшего поколения родственников в подобных семьях, а также их взаимоотношениям с «евродетьми» и родителями последних, понятиям «суррогатное отцовство», «замещающие родители» и т.п. Анализируется проблема изменений традиционных семейных ролей, вследствие чего души детей, в отличие от их тел, подвергаются активным воздействиям дедушек и бабушек, освещаются основные способы взаимодействий между старыми людьми и детьми в неполных современных семьях.

Ключевые слова: бабушка, дедушка, семья трудових мигрантов, дети, отношения старых членов семей и внуков, взаимопомощь.



Ярина САМОТІС

ГОСПОДАРСЬКІ МОТИВИ У ВЕЛИКОДНІЙ ОБРЯДОВОСТІ УКРАЇНЦІВ ЖИДАЧІВСЬКОГО РАЙОНУ

(за матеріалами етнографічних експедицій)

У статті йдеться про традиційну великодню обрядовість українців Жидачівського району. На основі власних польових етнографічних матеріалів автор розкриває особливості проведення Великодніх свят крізь призму фігурування у них господарських мотивів.

Ключові слова: господарські мотиви, Великдень, Жидачівський район, обряд, звичай, атрибути.

Великдень є одним з найбільших і найвеличніших свят річного циклу в українців. Це свято здавна супроводжується різноманітними обрядовими дійствами, які повинні забезпечити добробут та здоров'я родині на цілий рік. Цікаво, що саме великодній обрядовості притаманне гнучке переплетення різноманітних за своєю суттю тем і мотивів, серед яких господарські, шлюбно-еротичні, поминальні та інші. З метою виокремлення передусім господарських мотивів, а саме — аграрних та скотарських, адже вони займають чи не найважливіше місце у традиційній весняній обрядовості українців, першочерговим, на наш погляд, є аналіз процесу підготовки до Великодня та власне його святкування. Відповідні елементи давньої великодньої обрядовості й досі стійко зберігаються у пам'яті народу. Не є винятком і мешканці Жидачівського району, підтвердженням чого є зібрані автором на цих теренах польові етнографічні матеріали [1; 2]. Зважаючи на те, що обрана нами територія не є повною мірою досліджена та висвітлена у науковій літературі, ця стаття є особливо актуальною.

Яскравим проявом давньої забобонності наших предків і важливим етапом святкового періоду була неділя перед Великоднем — «Шутна» або «Шуткова», як її називають жителі Жидачівщини [1, арк. 2, 3, 6, 19, 20; 2, арк. 2, 3, 9, 16, 17, 21, 30, 35, 36, 42, 51, 53, 54, 57, 62, 66]. Так називали відповідно і цілий тиждень. У народі вірили, що не можна у цей період сіяти огірків, бо будуть гіркими [12, с. 30]. Цього тижня намагались не сіяти коноплі чи городину, «бо все буде ликовате, як верба». Не сіяли і буряки, щоб не були «гіркі» [20, с. 20].

У неділю в церквах освячували вербові гілочки — «шутку» (Бойківщина, Опілля) [6, с. 236], «баськи» (Надсяння) [3, арк. 4, 10, 14, 17, 21, 26, 27, 44, 46, 49, 54, 55, 58, 61, 68, 70, 72], «багнятка» (Лемківщина) [10, с. 114]. Повернувшись додому, злегка вдаряли ними всіх членів сім'ї, а також домашніх тварин, примовляючи при цьому:

Шутка б'є, не я б'ю,
Од нині за тиждень — Великдень.
Будь здоров, як вода,
А зелений, як верба,
А багатий, як земля! [5, с. 236]

В основі цих сакральних дій, очевидно, лежала контагіозна магія: життєві сили верби повинні були через дотик перейти на людину або тварину. Вважаємо за доцільне навести тут характерну цитату рес-

пондентів із села Дубравки Жидачівського району: «Казали «гусятко» одне (бруньку. — *Я. С.*) ковтнути — будеш здоровий. Били, де кого що боліло. Я знаю, де ті-во проблемні місця, то бити. Хто ноги, хто там по голові трошки, шось таке, по руках [били]» [2, арк. 43]. Крім того, гілочкам верби приписувалась особлива лікувальна та апотропеїчна сила. Їх зберігали переважно за образами чи на горищі цілий рік аж до наступної Шутної неділі. Ними обов'язково виганяли вперше худобу на пасовисько [1, арк. 2, 3, 4, 6, 7, 19; 2, арк. 2, 9, 17, 23, 29, 30, 34, 35, 36, 37, 43, 48, 50, 51, 53, 57, 61, 65, 66, 68, 71] (і тут очевидними є скотарські мотиви), а дотримання цієї традиції мало велике значення для майбутнього випасання: «Я ту шутку загублю — то корова буде губитисі целий рік. А як я буду мати, поставлю її дома на подвір'ї — то корова буде собі спокійно ходити» (с. Новошини) [2, арк. 37]. У селі Демівці корову навіть підкурювали свяченою гілкою верби, коли та заслабне [2, арк. 63].

На досліджуваній території нам вдалося зафіксувати ще й інші обряди, що супроводжували перший вигін худоби на пасовисько. Практично у кожному селі респонденти пригадували, що необхідною умовою успішного подальшого випасання було кроплення свяченою водою (сс. Корчівка, Зарічне, Лисків, Романівка, Новошини, Дубравка, Демівка) [2, арк. 3, 17, 23, 29, 35, 36, 40, 50, 51, 53, 56, 61, 65, 66, 71]. Крім того, худобу могли ще обсипати свяченим маком (сс. Корчівка, Романівка) [2, арк. 3, 27] чи сіллю (сс. Новошини, Демівка) [2, арк. 36, 65], щоб відьма молока не брала, або переводити через певні предмети на порозі стайні: «Як іде перший раз корова пастися — під поріг клали сокиру, вогонь із кухні (вуглинки), аби корова була така здорова, як желізо. Аби до неї нічого не бралося — кропили водицею в стайні. Пасли цілий день з шуткою в руках» [2, арк. 17]. Отже, найчастіше такими предметами були сокира (сс. Зарічне, Романівка, Новошини, Лисків, Демівка) [2, арк. 17, 29, 35, 40, 51, 53, 56, 61, 75], серп (сс. Лисків, Демівка) [2, арк. 53, 61], навіть ключі (с. Демівка) [2, арк. 61], адже селяни бажали, аби їхня худоба була така ж здорова і міцна, як саме залізо, щоб всяка біда її оминала. Цікавий обряд першого вигону зафіксовано автором у селі Лискові, а саме на хуторі Розпуття. Наведемо відповідну цитату: «Як перший раз виганеїмо худобу, кладем сокиру під поріг, кладемо рушник той, що світитсі паску, на поріг, і косу [...]. Рушник кладут, аби, як буде мітитисі [корова], аби вона першого разу помітиласі, не водити її по два рази. Косу дают, аби була трава, аби корові траву косити. А сокиру кладут просто так собі» [2, арк. 75]. У селі Зарічному перед тим, як виганяти корову на пашу, їй давали з'їсти вершок свяченої паски, збереженої спеціально до цього дня від Великодня [2, арк. 17]; давали ще й спечені разом три проскурки, щоб худоба трималася разом [2, арк. 51]. Всі ці обрядодії переконливо свідчать про те, що худоба відігравала величезну роль у житті селянина увесь рік, а тому до неї ставились з особливою шаною.

Освячену вербову гілочку використовували колись під час продажу тварин. Селяни були переконані, що розквітла гілка верби захистить людей і худобу від хвороб, буде сприяти розмноженню тварин [18, с. 379]. Вербу часто наділяли здатністю запліднювати землю, підвищуючи врожайність. З цією метою у деяких місцях після вигону худоби її встромляли на чотири кути ниви або розламували гілки і розкидали по полях [17, с. 100]. Свячену вербу і дотепер подекуди закопують на порозі стайні, щоб захистити худобу [11, с. 18].

Гілку освяченої верби селяни використовували для відвернення грози і вживали як лікувальний засіб — від горла, печії, вроків, переляку. Наприклад, зі свяченої верби пили чай, знявши спочатку з неї шкірку [1, арк. 5; 2, арк. 17]. В народі вірили, що захиститись від грози можна, виставивши освячену шутку на вікно або перехрестивши нею небо [1, арк. 19]. У селі Корчівці нам вдалося зафіксувати ще одне цікаве свідчення інформатора: «Як град паде, як злива сильна, то викидують надвір. Кажуть, що перестає град бити» [2, арк. 4]. У селах Зарічному та Новошинах під час грози шутку палили [2, арк. 17, 35, 36]. Крім того, її могли кидати до дрів під час випікання паски, щоб та добре гнітилася (сс. Репехів, Лисків) [1, арк. 2; 2, арк. 71].

Хліборобські та скотарські мотиви фігурують у повір'ях, що стосуються останнього тижня Великого посту, зокрема четверга, і пов'язані з різними «нечистими» силами. Такі повір'я зустрічаємо, до прикладу, у деяких селах південної Лемківщини [10, с. 114]. На теренах Київщини, Волині та Поділля протягом усього Великого посту щочетверга кида-

ють на горище по одному поліну, а в Великий четвер палять піч цими дровами і думають, що відьма прийде до них просити вогню. Також в кожний четвер Великого посту роблять борону з осикового дерева, а в Великий четвер кінчають її. Повернувшись з церкви з запаленою свічкою, ідуть в сарай і сідають за бороною. Тоді начебто можна побачити відьму [20, с. 20—21]. Як бачимо, не останню роль у цих обрядодіях відігравали традиційні знаряддя праці чи господарські споруди, серед яких і ті, які призначалися для худоби. Власне, це викликає неабиякий інтерес, адже господарський реманент є опосередкованим вираженням аграрних мотивів.

Четвер на цьому тижні є особливо багатим на різноманітні звичаї. У Жидачівському районі його називали «Живним» [1, арк. 3, 19, 20; 2, арк. 2, 4, 10, 16, 35, 42, 48, 51, 53, 54, 57, 63, 66, 68, 72] або ж «Страсним» [1, арк. 2, 6; 2, арк. 17, 18, 26, 36, 50]. До четверга усі основні підготовчі до свята роботи мали бути закінченими: «Живний четвер, тобто четвер перед Великоднем, сьвяткують: не орють, дров не рубають, не молотять, не прядуть. Деякі старі люде, найчастіше жінки, як повечеряють у живний четвер, то їдять аж сьвячене на Великдень» [19, с. 206]. Таке визначення характеру цього дня особливо чітко відображає і традиції населення Жидачівщини, оскільки повсюдно тут дотримувались строгого посту і уникали будь-яких важких робіт. Вважалося, що до цього дня слід засіяти ниву яровими — збіжжя і городина будуть врожайними і без бур'янів. Але висівати льон не годилося — щоб хтось із родини не помер. У народі вірили, що хліб, посіяний в Чистий четвер, буде чистий, без бур'янів [14, с. 4]. Крім того, Михайло Зубрицький у селі Мшанець Старосамбірського району зафіксував таке: «В живний четвер ворожать на пшеницю, в велику п'ятницю і суботу на озиме жито і ячмінь. Як великодну п'ятницю ясно, то пшениця не буде захмулéна (порожний, знидїлий колос), а як іде дощ в суботу, то вищезає жито аж до серпа» [7, с. 43].

Чимало приурочених до четверга обрядів, на які звернув увагу Дмитро Зеленін, були пов'язані зі скотарством: скликали худобу через комин; господиня, ввійшовши до курника, імітувала крик півня, щоб кури плодились; на стовп огорожі вішали догори дном горщик, щоб яструб не побачив курей; свиней скликали через сито, щоб вони не бачили в огорожі дір, крізь які можна пролізти на город; на вухах домашньої худоби робили мітки і т. д. [6, с. 392]

Важливим і невід'ємним моментом у підготовці до Великодня був ритуал випікання паски, який припадав зазвичай на четвер або суботу, і супроводжувався різними ритуальними дійствами: особливою заготівлею дров, очищенням пікної діжі й учиненням тіста, розпалюванням печі «живим вогнем», добутим шляхом тертя паличок чи кресива тощо. У селі Баківцях нам вдалося зафіксувати звичай, згідно з яким кожного тижня Великого посту господарі спеціально відкладали по одному поліну («рýбанцю»), які потім спалювали, аби пекти паску [1, арк. 3]. Цього дня намагались нікому не давати в борг, суворо заборонялося вилазити на піч. Приступаючи до готування паски, господині спеціально вмивались, одягались у святкове вбрання, молилися. «Паску господиня пече рано. Не можна, щоб хто прийшов до хати, поки піч гола [...]. Як сажали паску — в піч кидали шутку» (с. Зарічне) [2, арк. 16].

Спостерігаючи за процесом випікання паски, ворожили навіть про добробут сім'ї у майбутньому. Так, запала у формі паска віщувала зле: «Як баба пече паску і як сьи паска западе, то вмре до другого року» [15, с. 325]. У народі здавна існувала заборона, згідно з якою в жодному разі не можна було куштувати не освячену ще паску. Однак, на Старосамбірщині вірили у цілком протилежне: «Коли вже спече ся (паска. — *Я. С.*), винимає, всї в хижи кусають по кусникові, як прийде хто чужий до хижі, дають коштовати, а навіть до сусїдів несуть» [7, с. 44]. Цікаво, що на досліджуваній нами території «[Паска] мала закрутіжки: клали наохрест, закручували» [2, арк. 16], тобто цей неодмінний атрибут свята мав особливий зовнішній вигляд, оздоблення з тіста. На сусідньому Надсянні спечену до свята паску часто посипали пшоном [3, арк. 10, 15] або й зовсім не прикрашали.

Необхідним атрибутом дня Христового Воскресіння були також розфарбовані або орнаментовані курячі яйця. Серед інших слов'янських народів українці чи не найкраще зберегли до кінця XIX — початку XXI століття цю давню традицію розписувати і фарбувати яйце. Фарбовані яйця на Жидачівщині називали «галунками» (сс. Репехів, Баківці, Квітневе) [1, арк. 2, 3, 6] або «писанками» (с. Старі Стрілища) [1, арк. 19, 20], причому остан-

ні також були переважно не орнаментовані. Їх зазвичай фарбували в настоянці з лушпиння цибулі. У південніших селах району розфарбовані яйця називались «галунками» (с. Новошини) [2, арк. 35, 36, 38], «крашанками» (сс. Корчівка, Зарічне) [2, арк. 2, 5, 13], та найчастіше побутує термін «писанки» (сс. Корчівка, Зарічне, Лисків, Романівка, Дубравка, Демівка) [2, арк. 2, 10, 16, 17, 21, 26, 30, 44, 50, 51, 53, 54, 58, 61, 68, 71, 72]. Тут вже переважає орнаментація воском і найрізноманітніші варіанти кольорів. Символічно-землеробський зміст мали зображення сільськогосподарських культур на бойківських «крашанках». Слід зауважити також і те, що писанки були оберегами: їх вивішували на покуті — «од нечистої сили і грому», дарували знайомим і коханим — «на здоров'я та щастя». За давньою традицією, писанки мали обов'язково бути в кожній оселі.

Цікавими звичаями супроводжувалася і передвеликодня ніч, коли, за народними уявленнями, заборонялося спати. До прикладу, на Підгір'ї вірили: «Коли хто спить в день на Великдень, то буде йому дрімати ся в церкві через цілий рік, або снопи в полі погниють» [19, с. 204]. На Надсянні таку заборону мотивували тим, що можна «Царство Боже проспати» [3, арк. 15], «в господині город заросте бур'яном» [3, арк. 35]. Схожі вірування фіксував і Павло Чубинський під час експедиції на Київщину, Волинь та Поділля [20, с. 31].

Власне Пасха була найбільшим християнським святом напередодні весняних польових робіт, під час якого проводилося багато аграрно-магічних дій. Елементи предметної магії проявлялися в тому, що в пасхальному кошику святили кусочки скла, зерно, дві картоплини. За переконанням бойків, скло відвертало бурю, град, а посаджені свячені картоплини оберігали поле від усякого лиха [21]. Крім традиційних паски, сиру («плесканки»), масла, яєць, ковбаси, хрону, на досліджуваній території до кошика спорадично клали ще й такі предмети як пояс, ніж, пшоно, мак, сіль, крейду, кропиву, свічку і т. ін., які згодом використовували як обереги від хвороб. Ніж святили, оскільки вважали, що «не можна несвяченим ножом різати паску» [1, арк. 12]. Свячену на Великдень свічку зберігали весь рік і запалювали в домі, коли гриміло. Від цього її назва — «громовиця» (с. Баківці) [1, арк. 3]. Освячувалась і проскурка, яку обов'язково брали з собою в поле на першу оранку, давали худобі під час першого вигону на пасовисько.

Вважаємо за доцільним зауважити також і те, що освячені на Великдень страви в селянському побуті вважались сильнодіючим магічним і лікувальним засобом. Так, свяченим маком, сіллю обсипали довкола хати, в стайні, щоб вберегтись від змій, застерегти худобу від відьми, «сипали сіль в стайні на поріг, аби як будут іти відьми молоко брати, то перше їм сіль повиїдала очи» (с. Дубравка) [2, арк. 48]. Свяченим салом або маслом не просто лікувались самі, ними лікували й худобу, а саме: маслом лікували вим'я корови (сс. Лисків, Романівка, Новошини, Демівка) [2, арк. 19, 27, 30, 31, 36, 66], годували корову, як та «ослабла» (с. Баківці) [1, арк. 4]. Свячене сало або ж масло прикладали до незагоєної рани (сс. Зарічне, Лисків) [2, арк. 16, 22, 51, 54], а цілушку паски давали корові, «як телє вродила» (сс. Новошини, Демівка) [2, арк. 39, 58]. Довший час зберігали свячену паску: «Кажуть, пасочку тримати, що в хаті не буде ніякої сварки, буде мир, спокій, що буде все так. Не будуть сваритися ні між сусідами, ні нічого» [2, арк. 73]. У селі Дубравці паску тримали аж до Вознесіння [2, арк. 46, 50]. Лікувальним також вважали хрін: «Якшо людині в грудях храпит — робили такі паланиці (терли хрін, туда давали муку) тоненькі і ставили на груди» — розповіли нам у Новошинах [2, арк. 36]. Окраєць свяченого хліба давали пожувати у випадках, коли боліло горло; вірили, що свячене пшоно допомагало при відмовлянні хвороб, його підсипали курчатам, щоб виростали здоровими тощо. Було заведено частувати свяченим худобу, а щоб вона плодилася і водилася, господар торкався крашанкою голови корови, коня. Свячену крашанку клали або закопували в озимину, щоб добре родила.

Побутувало повір'я, що рештки великодніх страв — кістки та шкаралупа від свячених яєць, закопані в землю на межах полів, оберігали від граду. Вірили також і в те, що можна загасити пожежу, якщо з освяченим яйцем тричі обійти палаючу будівлю. Схожі звичаї, що стосувалися незвичайної сили свячених яєць, існували й у волинян [9, с. 180—181].

Тож чимало звичаїв були пов'язані, зокрема, зі шкаралупою великодніх яєць. Її в жодному разі не викидали, не допускалося навіть, щоб вона впала на

землю. У бойківських селах Закарпаття, до прикладу, шкаралупу клали в город, сподіваючись, що це збереже городні культурні рослини від черв'яків, або під час садіння часнику її закріпляли на двох паличках, уважаючи, що від цього часник «буде грубий, як яйце» [21]. У селах Жидачівського району на місці, куди викидали шкаралупу від свячених яєць, на городі чи у саду виростала «маруна» (вид квіткових рослин. — *Я. С.)* [2, арк. 2, 20, 35, 50, 69]. Залишки свяченого розсипали по городі в Баківцях, бо вірили — «барвінок зійде» [1, арк. 3]. А в селі Старих Стрілищах шкаралупу кришили і сипали навколо хати — «шоб лихе сі не чіпило» [1, арк. 19] або закопували на городі — «шоби кріт не рив» [1, арк. 20]. В околицях Болехова шкаралупу закидали «на хату» [5, с. 236]. Подібний звичай описували інформатори у селах Зарічному та Демівці [2, арк. 16, 59, 64, 66], а також у селах Самбірського району, де вдавались до таких дій, «щоб кури добре неслись» [3, арк. 20, 28, 44, 51, 65, 74]. Дещо інше трактування цього звичаю побутувало у Жовківському районі, як от: «аби ропухи не лізли до хати» [15, с. 332].

По закінченні урочистого обіду — «розговин» — починались розваги, що тривали три дні. Масове великоднє гуляння, на яке сходилися всі мешканці села, за традицією відбувалося на подвір'ї коло церкви, а давніше — на кладовищі. На Опіллі та Поділлі ці гуляння називались «гаївками» [1, арк. 2, 3, 6, 8; 2, арк. 2, 6, 13, 16, 17, 22, 28, 30, 35, 39, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 66, 74], «гагілками» [1, арк. 5, 6, 13, 20], «ягілками» (від місцевих назв весняних пісень і хороводів), а жителі Надсяння казали «гаївку кликати» [3, арк. 12, 16, 22, 31, 38, 46, 51, 57, 59, 71, 74]. На Жидачівщині (сс. Репехів, Баківці, Квітневе) великодні хороводи водили аж до «Провідної» неділі, коли вже остаточно проводили свята [1, арк. 2, 4, 6].

Починаючи від неділі, в українських селах протягом трьох днів усім парафіянам дозволялося дзвонити у церковні дзвони. Найбільше цим правом користувалися діти й молодь (переважно хлопці). «Є хлопці, та й дзвонят. Ту в нас є дзвінниця така, великий дзвін. Як скаже священик: «Христос Воскрес!», то зразу дзвонят у дзвони. А перше, заки-м ше плащівницю не знєв, то калатают такими, такі «калатала» мают з дощечок» [2, арк. 6]. Цікаво, що великодньому дзвону приписувалася певна ритуальна роль. У народі вважали, що він відлякує нечисту силу і сприяє тому, «щоб гречка уродила». Дзвонили у дзвони також, щоб льон уродив такий довгий, як мотуз дзвона, або в кого була пасіка, то щоб бджоли роїлися. Специфіка акустичних засобів, що застосовуються в ритуалі, полягає у тому, що вони не просто призначені для спілкування з іншим світом, іншими істотами, але й самі по собі є чужими, нелюдськими. Типовим є широке використання таких неординарних звукових форм, як свист, стрільба, дзвін металу, клацання бичем, різного роду імітації «природних» звуків та ін. До таких «мов» ставлення інше, ніж до «нормальної» мови. Вони повинні бути повною мірою використані для досягнення необхідного контакту між двома світами [4, с. 208—209].

Багатим був репертуар традиційних великодніх ігор, що своїми початками сягають далекого доісторичного часу, коли наші предки з великими урочистостями зустрічали прихід весни. Характерною ознакою їх архаїчності є поєднання словесного тексту, гри, мелодії, танкових рухів і міміки — тобто синкретизм. У деяких великодніх іграх, які супроводжувалися імітацією хліборобських процесів оранки й сівби, яскраво виступає їх давній аграрно-магічний зміст. До них належать відомі веснянки «Просо», «Мак», «Овес», «Льон» та інші [8, с. 33—37]. Прикладом може бути гаївка «Огірочки»:

Мої милі огірочки, звивайтеся в три листочки,
Як будете ся звивали, будут люди ся сміяли.
Мої милі огірочки то ся в'ют,
То великі, то маленькі, як все цвитут.
Скидай, дідо, ногавиці накривати саджанеці.
А дід ходе без сорочки, накриває огирочки.
Мої милі огірочки то ся в'ют,
То великі, то маленькі, як все цвитут
[1, арк. 20—21].

Як бачимо, подібні гаївки детально відтворювали який-небудь виробничий процес. Ще одна — «Мак» — скерована на високий урожай городини та відтворює давній обряд сіяння маку нашими предками [16, с. 70]:

Чижику, пташку мій маленький,
Скажи нам, як то сіють мак?
Ось так-так, ось так-так, ось так-так
Сіють мак.
Ось так-так сіють мак.
Чижику, пташку мій маленький,

Як росте мак?
Ось так-так, ось так-так
Так росте мак.
Ось так-так росте мак.
Ой була я у садочку,
Повідаю всю правдочку,
Ось так-так
Там сіють мак [1, арк. 6—7].

Такі веснянки більшість українських фольклористів вважає найдавнішими. Веснянці «А ми просо сіяли» Степан Килимник дає понад три тисячі років. Хоча, можливо, вона й ще давніша. Так, населення культури лінійно-стрічкової кераміки, пам'ятки якої виявлені по всій Україні (більше як 30 стоянок і місцезнаходжень), уже вирощувало кілька сортів пшениці, ячмінь і те ж таки просо. А племена цієї культури відомі на території України з другої половини V тис. до н. е. Таким чином, вірогідність існування веснянок з хліборобськими мотивами не можна відкидати, починаючи з неоліту [13, с. 68].

Уважали, що після Великодня обов'язково треба садити картоплю, щоб родилася така велика, як паска, а також старалися до Великодня висаджувати городні рослини [21]. Однак у деяких селах Жидачівського району (Романівка, Новошини) тиждень після Великодня називали «Яловим» [2, арк. 30, 37]. У цей період остерігалися щось садити, бо могло і не вродити, пропасти: «Нема плоду, всім має право керувати нечистий» [2, арк. 30].

Підсумовуючи, можемо з упевненістю твердити, що господарські мотиви (серед них — аграрні та скотарські) були чи не найголовнішими у весняному циклі і становили важливу віху життя українців. Це пов'язано насамперед з прив'язаністю календарної обрядовості до народного господарського календаря. У цьому відношенні, на наше переконання, великодній період є найяскравішим цьому підтвердженням і саме тут проявляється давність походження багатьох звичаїв та обрядів, пристосованих пізніше до християнських свят.

Традиційна великодня обрядовість є однією з найцікавіших та найбагатших сторінок української духовної культури. Зауважимо, що в кінці XIX — на початку XX століття великодні традиції у селах Жидачівщини були надзвичайно багатими і різноманітними. До певної міри вони, звичайно, відрізнялись від загальноукраїнських, а тим більше — від традицій кожного окремого етнографічного району. Систематизувавши весь напрацьований матеріал, можемо стверджувати, що великодня обрядовість українців Жидачівського району становить складний комплекс звичаїв та обрядів, у яких чітко простежуються різні за походженням, значенням та збереженістю мотиви, серед яких — господарські. Найбільш яскраво вони виражені в обрядах, пов'язаних з такими великодніми атрибутами, як: свячена гілка верби, освячені предмети та продукти святкового столу, а також їхні залишки. Господарські мотиви присутні в останній четвер великого посту і в період власне Великодніх свят, фігурують в обрядодіях і ритуалах, які виконують цими днями. Доцільно зважати і на той факт, що до цього часу великодні традиції жителів досліджуваної території збереглися досить повно, про що свідчать зібрані нами матеріали. Вони хоч і втратили частково своє первісне значення, однак ще все-таки присутні у пам'яті багатьох старожилів і продовжують реалізовуватись. Ця обставина дає нам можливість реконструювати українські традиції даного регіону, які мали місце, зокрема, у XIX — на початку XX століття.

1. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка (далі — Архів ЛНУ ім. Івана Франка). — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 237-Е. — 22 арк. (Польові етнографічні матеріали до теми: «Весняна календарно-побутова обрядовість», зафіксовані студенткою другого курсу Самотіс Яриною Богданівною 9—15 липня 2008 р. у Жидачівському та Перемишлянському р-нах Львівської обл.).
2. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 273-Е. — 76 арк. (Польові етнографічні матеріали до теми: «Весняна календарно-побутова обрядовість», зафіксовані студенткою третього курсу Самотіс Яриною Богданівною 4—15 липня 2009 р. у Жидачівському р-ні Львівської обл.).
3. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. — Ф. 119. — Оп. 17. — Спр. 349-Е. — 75 арк. (Польові етнографічні матеріали до теми: «Весняна календарно-побутова обрядовість», зафіксовані студенткою четвертого курсу Самотіс Яриною Богданівною 8—13 липня 2010 р. у Самбірському р-ні Львівської обл.).
4. *Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А.К. Байбурин. — СПб. : Наука, 1993. — 240 с.
5. *Здоровега Н.І.* Народні звичаї та обряди / Н.І. Здоровега // Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження / відп. ред. Ю.Г. Гошко. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 232—238.

6. *Зеленин Д.К.* Восточнославянская етнография / Д.К. Зеленин. — М. : Наука, 1991. — 511 с.
7. *Зубрицький М.* Народній календар, народні звичаї і повірки, привязані до днів в тиждни і до рокових сьвят (Записані у Мшанці, Староміського повіту і по сусідніх селах) / М. Зубрицький // Материяли до українсько-руської етнольоґії. — Львів, 1900. — Т. III. — С. 33—60.
8. Календарно-обрядові пісні / упоряд. і вступ. стаття О. Чебанюк. — К. : Дніпро, 1987. — 390 с.
9. *Кордуба М.* Писанки на галицькій Волині / М. Кордуба // Материяли до українсько-руської етнольоґії. — Львів, 1899. — Т. І. — С. 169—207.
10. *Красовський І.* Календарна обрядовість / І. Красовський, Й. Вархол // Лемківщина: Історико-етнографічне дослідження : у 2-х т. / відп. ред Ю. Гошко, С. Павлюк. — Львів : ІН НАН України, 1999. — Т. 2: Духовна культура. — С. 113—123.
11. *Кухаренко С.* Худоба в повір'ях і магії селян сучасної України / С. Кухаренко // Етнічна історія народів Європи : збірник наукових праць. — Вип. 27. — К. : УНІСЕРВ, 2008. — С. 13—24.
12. *Максимович М.* Дні та місяці українського селянина: Етнографічна розвідка / М. Максимович. — К. : Обереги, 2002. — 189 с.
13. *Марчук З.В.* Шлюбні стосунки в усному фольклорі / Зоряна Марчук // Генеалогія українського весілля. — Луцьк : Інститут культурної антропології, 2005. — 284 с.
14. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян / сост. М.А. Маркевич. — К. : Час, 1992. — 192 с.
15. *Пастернак Я.* Звичаї та вірування в с. Зіболках, Жовківського повіту / Ярослав Пастернак // Матеріяли до етнології й антропології. — Львів, 1929. — Т. XXI—XXII. — Ч. 1. — С. 321—352.
16. *Серебрякова О.* Мак у житті, в обрядовості та фольклорі українців / Олена Серебрякова // Народознавчі зошити. — 2004. — № 1—2. — С. 67—72.
17. *Соколова В.К.* Весенне-летние календарные обряди русских, украинцев и белорусов (XIX — начало XX в.) / В.К. Соколова. — М. : Наука, 1979. — 289 с.
18. *Тиводар М.* Традиційне скотарство Українських Карпат другої половини XIX — першої половини XX ст.: історико-етнологічне дослідження / Михайло Тиводар. — Ужгород : Карпати, 1994. — 557 с.
19. *Франко І.* Людові вірування на Підгірю / Іван Франко // Етноґрафічний збірник. — Львів, 1898. — Т. V. — С. 160—218.
20. *Чубинский П.П.* Календарь народных обычаев и обрядов / П.П. Чубинский. — К. : Музична Україна, 1993. — 80 с.
21. *Боян С.П.* Аграрні мотиви у весняно-літній календарній обрядовості бойків / С.П. Боян. [Електронний ресурс]. Режим доступу: www.nbuv.gov.ua/portal/natural/vpnu/Ist/2009.../107—114.pdf.

Yaryna Samotis

ON SOME HOMESTEAD MOTIVES
IN EASTER RITUALISM IN UKRAINIANS
OF ZHYDACHIV REGION
(after materials of ethnographic expeditions)

The article has dealt with traditional Easter ceremonials by Ukrainians of Zhydachiv region. On the ground of his personal field ethnographic records the author has revealed some features of Easter celebrations via economic motives of those.

Keywords: economic motives, Easter, Zhydachiv region, ceremony, custom, attributes.

Ярына Самотис

ХОЗЯЙСТВЕННЫЕ МОТИВЫ
В ПАСХАЛЬНОЙ ОБРЯДНОСТИ УКРАИНЦЕВ
ЖИДАЧЕВСКОГО РАЙОНА
(по материалам этнографических экспедиций)

В статье говорится о традиционной пасхальной обрядности украинцев Жидачевского района. На основе свох полевых этнографических материалов автор раскрывает особенности проведения Пасхальных праздников сквозь призму фигурирования в них хозяйственных мотивов.

Ключевые слова: хозяйственные мотивы, Пасха, Жидачевский район, обряд, обычай, атрибуты.



Олена ЩЕРБАНЬ

ГЛИНЯНИЙ ДРУШЛЯК У КУЛЬТУРІ ХАРЧУВАННЯ УКРАЇНЦІВ: ФОРМА І ПРИЗНАЧЕННЯ

Вперше подано узагальнюючу характеристику форм та декору глиняних друшляків різних регіонів України, охарактеризовано їх призначення. Зроблено висновки про те, що цей нечисленний різновид глиняних виробів використовувався повсюдно на території України, мав регіональну специфіку, пов'язану із традиціями кулінарної культури конкретного ареалу використання.

Ключові слова: друшляк, дуршлаг, цідилок, цідильник, трушляк, дірчава миска, сировник.

Глиняні друшляки («друшлаки» [20, с. 131], «цідилки», «трушляки», «дірчаві миски» [15, с. 122], «цідильники», «сировки» [13, с. 43—44; 18, с. 99]) — один із найменш досліджених різновидів глиняного посуду. В узагальнюючих студіях, присвячених гончарству України, регіону чи окремому осередку, описові друшляків приділено одне-два речення [5; 8; 10; 13; 20; 15; 16; 18; 24; 26; 28]. Це свідчить про певне «ігнорування» цього виду посуду, відсутність наукового інтересу до його дослідження.

Перше визначення дефініції «друшляк» подано в «Словарі української мови» 1907 року Бориса Грінченка: «*Род металлическаго или глинянаго ситца, сосуд з дырочками в дне, чрез который сцеживают воду с вареников, лапши, макарон и т. п.*» [3, с. 450].

Однією з перших серед дослідників кераміки про глиняні «друшляки» хоч і побіжно, згадала дослідниця подільського гончарства, керамолог Лідія Шульгіна в скрупульозній праці «Ганчарство в с. Бубнівці на Поділлі». Зокрема вона відзначила, що на Поділлі друшляки мали форму великих мисок. Їх завжди робили полив'яними й часто розписували. Уточнила, що бубнівські гончарі пробивали отвори в мисках (звичайно ж у сирому вигляді) великим цвяхом, і друшляки трапляються як серед сучасних їй, так і поміж старовинними виробами [26, с. 151]. Лідія Шульгіна віднесла друшляки до «*тупих стіжкуватих відкритих форм*», поряд з мисками, полумисками, тарілками, покришками, поставцями, поросятниками, макітрами [26, с. 123—125, 145—146]. Проте не торкнулася питання призначення друшляків і способів їх використання.

Через тридцять років етнолог і мистецтвознавець Катерина Матейко в праці «Народна кераміка західних областей Української РСР XIX—XX ст.» (1959) однією з перших подала зображення глиняних друшляків з Гаїв Смоленських, Снятина, Струсова, Пістиня, Буданова, Ясенева. Застосувала таке визначення цього виду посуду: «*Подібні своєю формою до мисок цідильники (друшляки) — посуд для **проціджування рідини** і т. п.*» [13, с. 43] (виділення наше. — *О. Щ.*). Нам у жодному польовому етнографічному записі інформації про «проціджування» рідини через друшляк знайти не вдалося. Та й зрозуміло чому: таку рідину, як, приміром, молоко, квас, узвар тощо «проціджувати» доцільніше через сито чи тканину, а не через друшляк. Тому, вва-

жаємо, вжите дослідницею (і пізніше повторене іншими) слово не зовсім точним. Доцільніше використовувати в цьому випадку словосполучення «відціджувати рідину», що означає, проціджуючи, відокремлювати що-небудь тверде від рідини, зливати рідину [22, с. 658]. У монографії Катерини Матейко згадано про особливості форм давніх друшляків і про те, що в Закарпатті їх називають «*сировки*» [13, с. 43—44, 106]. Однак наведеної в цьому дослідженні інформації не достатньо для формування цілісного уявлення про глиняні друшляки в культурі харчування мешканців Західної України.

Подібний за інформаційною наповненістю опис глиняних друшляків поданий у монографії львівського мистецтвознавця Романи Мотиль «Українська димлена кераміка XIX — початку XXI ст.: Історія. Типологія. Художні особливості» (2011). Він обмежений окремими фактами з історії побутування димлених друшляків, лаконічною характеристикою їхньої форми [18, с. 99—100].

У монографії мистецтвознавця Лесі Данченко «Народна кераміка Наддніпрянщини» (1969) подано лише одне фото глиняного друшляка 1950-х років, виготовленого в селі Головківка в Черкащині [4, с. 52]. В іншій монографії дослідниці «Народна кераміка Середнього Подніпров'я» (1974) згадано, що в селі Сунки, що на Черкащині, весь посуд місцеві гончарі виготовляли з білої гончарної глини, лише миски і друшляки — з червоної [5, с. 93].

В узагальнюючій монографії відомого українського керамолога Олеся Пошивайла, присвяченій гончарству Лівобережжя «Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна» (1993) глиняним друшлякам присвячено лише одне речення: «*В мисках з отворами на денці — друшляках — відціджували зварені овочі тощо*» [20, с. 211]. Таке визначення не зовсім точне, оскільки відомо, що з допомогою друшляка «відціджують» не те, що ньому (в конкретному випадку овочі), а зайву рідину. Дещо детальніша інформація міститься в «Ілюстрованому словнику народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина)» (1993) Олеся Пошивайла: «*Друшляк — посудина у вигляді миски з вушком і багатьма наскрізними отворами на денці; використовувалася для* ***протирання відварених овочів, проціджування рідини тощо***» [21, с. 131] . Подібне речення про друшляки (посилання чомусь відсутнє) повторено в монографії опішнянського керамолога Віктора Міщанина «Північна група малих осередків гончарства Опішненського гончарного району (друга половина XIX — XX століття)» (2005). Наведемо цитату повністю: «*За допомогою мисок із численними маленькими отворами на денці — «друшляків» —* ***протирали відварені овочі, проціджували рідину***» [15, с. 210] (скрізь виділення наше. — *О. Щ.*).

У монографії опішнянського керамолога Людмили Меткої «Гончарство Слобідської України в другій половині XIX — першій половині XX століття» в науковий обіг уведено кілька фото, на яких зображено мископодібні глиняні друшляки [16, с. 39, 40, 43, 96, 139, 145]; згадано такі варіації їх назв: «*друшляки*», «*трушляки*», «*цідилки*», «*дірчаві миски*» [16, с. 122]. Однак інформації про призначення, особливості форм і декору слобожанських друшляків дослідниця не вказала, обмежившись фразою, майже ідентичною з наведеною в працях Олеся Пошивайла: «*Подібними за формою до мисок чи неглибоких ринок були й друшляки — посудини з отворами на дні та в нижній частині стінок, які застосовувалися для* ***проціджування рідини та протирання варених овочів***» [16, с. 124] (виділення наше. — *О. Щ.*).

У статті «Конструкція з глиняних виробів як один із способів приготування ліків у народній медицині» Людмили Меткої наведена інформація про використання друшляків, у тому числі глиняних, в процесі приготування ліків. У цьому випадку друшляк виконував функції прошарку між верхньою посудиною, в яку складали сировину, і нижньою, в яку збирався готовий продукт [17, с. 116].

Досі дослідники не звертали увагу на працю полтавського керамолога Остапа Ханка, який у статті «Великобудищанський осередок гончарювання» (2002) вперше вдався до глибшого аналізу форми і призначення одного з виробів. Описуючи друшляк — «цідилок», знайдений у селі Великі Будища, що на Полтавщині, автор зазначив, що він призначений для проціджування помідорів і тертої сирої картоплі для виготовлення крохмалю. Дірки пробито в нижній частині, бо кожен отвір послаблює конструкцію друшляка, а тому їх пробивання угорі функційно не виправдане і конструктивно не бажане. Перехід внутрішньої поверхні зі стінок у дно досить різкий (а

не плавний, як у столових мисок). Остап Ханко пояснив цю особливість тим, що з цієї посудини ніхто нічого не вичерпував. Тому в плавному переході між стінками й денцем не було потреби [24, с. 226].

У монографії мистецтвознавця Галини Істоміної «Мистецтво народної кераміки Волині другої половини XIX — XX століть» в авторській типології гончарного посуду Волині за формою друшляки віднесено до функціональної підгрупи відкритого посуду, типологічної групи «миски», типологічної підгрупи «друшляки», типу за формою «конусоподібні», «з ребром», «сферичні». Серед особливостей такого глиняного посуду дослідниця називає «з двома вушками, з прямими вінцями, з розхиленими вінцями» [7, с. 104]. У типології гончарного посуду Волині за призначенням Галина Істоміна відносить друшляки до функціональної підгрупи «столовий», «святковий»; типологічна група — «мископодібний», типологічна підгрупа — «друшляки», тип за функцією — «цідильники», у графі «особливості гончарних виробів» зазначено: «для сиру, вареників» [7, с. 105]. Описуючи глиняні друшляки, мистецтвознавець зазначає, що це «*миски з отворами на денцях та боках (друшляки-цідильники) виконували виключно ужиткову функцію: застосовувалися для відціджування окремих компонентів страв. Форма друшляків відповідає формі мисок, лише на денці та нижній частині стінок наявні отвори для зливання рідини. Друшляки мають високі бокові стінки з двома вушками з боків, іноді — стінки з колінчастим зламом (Кульчин), посудини пізнішого періоду — пологі стінки з одним або двома вушками*» [7, с. 107]. Помітно, що дослідниця наводить дещо суперечливі дані, оскільки в типології за призначенням відносить друшляки до столового та святкового посуду, а в поясненні — виключно вжиткового. Вказуючи, що вони призначені для вареників і сиру, а також для відціджування окремих компонентів страв, що не є ідентичним.

Короткий історіографічний аналіз вказує на відсутність узагальнюючих висновків про призначення, форми і декор, параметри глиняних друшляків, їх роль в культурі харчування українців. Зважаючи на сучасне зацікавлення культурою нашого народу, в тому числі культурою харчування, вважаємо вивчення форм, декору та призначення глиняних друшляків актуальною етнологічною темою.

Наскільки засвідчує джерельна база, глиняні друшляки на території України могли поширитися з XIX століття. Очевидно під впливом Заходу. Про це свідчить найбільш розповсюджена назва цих виробів — «друшляк», що походить від німецького словосполучення «durchschla'gen» — проходити (наскрізь), пробивати отвір. Більшість доступних для дослідження одиниць глиняних друшляків датована першою половиною XX століттям. Тому хронологія нашого дослідження буде обмежена цим періодом. Територіальні рамки окреслено сучасними межами України.

Виготовлення будь-якого глиняного виробу починається з вибору і підготовки формувальної маси. Візуальне обстеження глиняних друшляків дає змогу зробити висновок, що в більшості регіонів України їх виготовляли з тієї ж глини, що й миски — червоної [5, с. 93; 28]. Проте були й гончарні осередки, наприклад Опішня на Полтавщині, де друшляки, як і миски, виготовляли з двох видів глини — білої і червоної.

Регіонально глиняні друшляки відрізнялися формою і декором. Спільною для всіх них була мископодібність і найголовніша особливість — наявність численних наскрізних отворів, розміщених здебільшого в нижній частині виробу. Хоча трапляються вироби з дірами аж до самих вінець. Зокрема, на рисунку 8 згадуваної праці Катерини Матейко зображені друшляки мають різну «конфігурацію» розміщення отворів. П'ять із них, мископодібні, з отворами, зробленими «по колу» від дна до вінець. І один зображений друшляк, ринкоподібний, із отворами, зробленими у вигляді «зірки» [13, с. 44]. Керамолог Лідія Шульгіна в середині 1920-х років занотувала, що на Поділлі отвори-діри пробивалися в «сировій мисці» великим цвяхом [26, с. 151]. Ймовірно, подібний інструмент використовували гончарі й інших осередків. Принаймні його використання логічне і практично обґрунтоване.

Призначення цих функціональних отворів:

• пропускати рідину, зайву вологу, рідкий жир, коли потрібно видалити їх з продукту (сиру, бринзи, локшини, галушок, помитих овочів, фруктів, смажених в олії вергунів, тертої сирої картоплі при виготовленні крохмалю тощо);

• пропускати сік і м'якшу сировину, затримуючи твердішу (під час перетирання відварених ягід, помідорів тощо).

Наприклад, гончар села Громи Уманського району, що на Черкащині, Григорій Іванович Червонюк (1925 р. н.), згадував: «*Ото друшляк. Вареники як вибрали з води, то висипали, вода витекла, можна і сир, всьо можна*»[1]. Жителька села Паланка, Уманського району, Килина Павлівна Точільнікова (1917 р. н.), стверджувала: «*Ну в піст їли большинство з горохом, варили горох, на друшляк цідили та з горохом, а не піст, то до молока, і та затірку їли, суп варили. Друшляк глиняний.* (— Що ним цідити?) «*Сливи, як варили, з яблук варення, вареники зварили та й теперечки, ложки ті є такі, і рунделики, а тоді в цей друшляк полив'яний великий перевернув з баняка алюмінього, а колись вони були глиняні, то на їх казали, що горшки, а у баняку так і казали: варино отак затірку в баняковї*»[2].

Вінця глиняних друшляків, як і мисок, були широкими з більшим за висоту виробу діаметром. Їх краї зазвичай загинали всередину. Іноді на території Західної України робили розлогими. Це пов'язано як з традиціями мискотворення того чи іншого осередку, так і, напевно, призначенням виробів. Так, у друшляків, призначених виключно для проціджування, вінця загинати всередину функціонально не потрібно. Натомість у виробах, що використовувалися ще й для протирання маси, загин був доцільним, оскільки затримував вміст, запобігаючи його перетіканню через край. Форма ємності друшляків здебільшого трапляється округла чи конусоподібна — як у мисок. Це зумовлено ще й тим, що друшляки досить часто (зокрема на території Дніпровського Лівобережжя) ставили на горщик чи миску, аби зібрати продукт, що проходитиме через діри.

Для проціджування важливо, аби зайва рідина стекла, і, як правило, в ємність, в яку вставляли друшляк. Залежно від способу збирання рідини, що витікала з друшляка, різнилося й розташування дір. Важливо, щоб вона не розлилася, тому і діри пробивалися здебільшого в тих частинах друшляків, що опускалися всередину посудини, в яку збиралася рідина. Зокрема, на Лівобережній та Центральній Україні друшляки ставилися здебільшого на горщик чи макітру таким чином, що всередині опинялася лише нижня їх частина. У ній, відповідно, і пробивалися отвори. Важливо, що в цьому випадку вироби були міцнішими за суцільно вкриті отворами. Тому в них можна було сміливо перетирати зварені овочі та фрукти. Друшляки, виготовлені подільськими, канівськими, головківськими (Черкащина) та слобожанськими гончарями, як правило, вух не мали, оскільки їх використання не було доцільним. Лише в Опішні (Полтавщина) менші друшляки досить часто мали одне вертикальне вухо для зручності піднімання та тримання[3].

Через ті друшляки, що мають діри, розташовані по всій висоті, доцільніше відціджувати рідину над ширшою за діаметр їхніх вінець мискою чи іншою посудиною. Вони менш міцні, тому для перетирання продуктів їх використовувати потрібно обережніше. Разом з тим, рідина з них стікає швидше. На Тернопільщині, Львівщині, Івано-Франківщині, Закарпатті такі друшляки досить часто мали по два горизонтально розміщених вуха [13, с. 44; 18, с. 100]. Катерина Матейко зробила висновок про те, що давні цідильники західноукраїнського регіону «*мали високі стінки з двома колінчасто або прямокутно загненими вухами по боках, новіші — широко розігнені нижчі стінки з вухом з одного боку та «дзьобушком» — малим виступом — з другого, на який спирався цідильник під час користування ним*» [13, с. 43—44]. Вуха та виступи в цьому випадку могли бути опорою для друшляка, коли його ставили на ємкість для стікання рідини. Окрім того, звичайно, їх використовували для зручності підіймання, переставляння та тримання виробу. Своєрідні деталі мали закарпатські «сировки» у формі ринки на трьох ніжках [13, с. 43—44]. Зважаючи на назву, можна припустити, що ці вироби використовували для відстоювання-відціджування сироватки з сиру, бринзи. Наявність ніжок може свідчити про те, що «сировки» не ставили в горщик, ринку чи макітру, розташовуючи на тверду пласку основу.

---

[1] Звіт про наукову етнографічну експедицію на Черкащину (Уманський район) (8.06.03—18.06.03) молодших наукових співробітників Інституту керамології Анатолія та Олени Щербань. — Приватний архів Анатолія та Олени Щербань (Опішне, Полтавщина).

[2] Там само.

[3] Спогади Марфи Тихонівни Кришталь, 1930 р. н., від 25.08.2013 р. Опішне, Полтавщина. Польові матеріали Олени Щербань. — Приватний архів Олени Щербань (Опішне, Полтавщина).

Глиняні друшляки Західної України за формами досить часто нагадують металеві. Можна припустити, що гончарі копіювали їх. У Східній і Центральній Україні під глиняні друшляки була пристосована форма мисок. На Харківщині навіть назва збереглася — «дірчаві миски».

Певна територіальна специфіка прослідковується і в декорі глиняних друшляків. Друшляки кількох осередків Правобережної й Західної України багато прикрашали «мисковим» орнаментом. Димлені — лискованим, полив'яні — фляндрівкою та опусканнями. Наприклад, на Поділлі друшляки в 1920-х роках завжди робили полив'яними й часто — розписаними [26, с. 151]. Як і за формою, за декором вони не відрізнялися від мальованих мисок [11, с. 315, мал. 17; 23, с. 134, мал. 240]. Найбільш східними осередками виготовлення декорованих друшляків був Канів, Головківка та Обухів, де такі вироби виготовлялися до середини XX століття [28, с. 173, мал. 1; 4, с. 52; 14, с. 140, мал. 4]. В Коломиї (Івано-Франківщина) гончар Василь Кахнікевич виготовляв глиняні друшляки принаймні до 1970-х років. Один з виготовлених ним друшляків не має розпису, отвори розташовані зіркоподібно, що надає йому декоративності [6, с. 190, мал. 4]. Друшляки Лівобережної України здебільшого не орнаментували, але завжди робили полив'яними зсередини [16, с. 139, мал. 130; с. 145, мал. 149]. Це свідчить, на мою думку, про відмінне ставлення до цього різновиду посуду. На Лівобережжі — виключно утилітарне. На Правобережжі — досить часто утилітарно-декоративне. Оскільки друшляки не відносяться до категорії столового посуду і прикрашати стіл під час трапези не могли, вірогідно, багато орнаментовані вироби використовувалися для декорування оселі, виставлені на полицях та мисниках.

Як і миски, глиняні друшляки виготовляли різних розмірів. Наприклад, друшляки опішнянських гончарів (Полтавщина) були двох типів — великі (близько 10 л) та малі (1,5—2 л). Опішнянка Марфа Кришталь (1930 р. н.), яка використовувала в кухонному господарстві глиняні друшляки, згадує: *«У хазяйстві було два друшляки — один в обіход, менший, — для помідор одлити, для галушок — галушки витягали на друшлак — а тоді по тарілках. Другий друшлак великий, для случаю, треба томату наварити, відцідити слив відро. Друшлак одціджувати сливи, помідори на томат, локшину на поминки. Його ставили на макітру, горщик. Маса должна бути, щоб протирати. Місце в йому було, отак ложкою дерев'яною по кругу, щоб не перелазило через вінця. Тому вінця крислаті»*[4].

Вважаємо, що друшляки почали широко використовувати, а відтак і виготовляти, під впливом змін у культурі харчування українців. Спробую реконструювати ці зміни. Одразу ж відзначу, що це складна справа, оскільки розвиток українського гончарства проаналізовано недостатньо. В етнографічних і кулінарних працях XIX століття (зокрема присвячених культурі харчування українців, написаних Миколою Маркевичем, Варварою Щелоковською, Володимиром Гнатюком, Володимиром Шухевичем) згадок про використання цих виробів не знайдено. Помітно, що їхні функції виконувало сито, решето, тканина [1, с. 294; 2, с. 99, 102, 109; 12, с. 155, 152, 164, 169, 170; 27, с. 142]. Єдина згадка про використання в той час друшляка (щоправда, не відомо, з якого матеріалу виготовленого), знайшлася в художньому творі «Кайдашева сім'я» Івана Нечуя-Левицького (1878), що містить багато описів побутових сцен населення Середнього Подніпров'я. Молода господиня (Мелашка) використовувала друшляк для відціджування зайвої води з варених у воді вареників із полуницями [19].

Саме вареники з ягодами (вишнями) рекомендують відціджувати в друшляку в кулінарних книгах 1910-х років Зіновія Клиновецька («Страви й напитки на Україні») [9, с. 54] та М. Хмелевська («Экономная кухарка») [25, с. 202]. У всіх інших рецептах книги Зінови Клиновецької рекомендується користування «решетом». У книзі М. Хмелевської, готуючи сливове повидло, господиням запропоновано протерти печені сливи «через дуршлак или решето» [25, с. 355]. В цій кулінарній книзі вперше зафіксовано використання помідорів у рецептах приготування борщу. Автор рекомендує протирати відварені помідори через сито [25, с. 20, 22].

---

[4] Спогади Марфи Тихонівни Кришталь, 1930 р. н., від 25.08.2013 р. Опішне, Полтавщина. Польові матеріали Олени Щербань. —Приватний архів Олени Щербань (Опішне, Полтавщина).

Вказані праці засвідчують, хоч і епізодично, шлях проникнення друшляків у культуру харчування українців. Спочатку їх використовували для проціджування страв з тіста — вареників, локшини. Пізніше — для відціджування рідини з варених овочів, грибів. І лише з 1910-х років прослідковується тенденція їх використання для протирання-перетирання. Можливо, це частково пов'язано зі зміною рецептури приготування борщу з появою помідорів і включенням до складу страви томатного пюре. Змінилася технологія приготування фруктових і ягідних повидла, варення. Нововведення стало в нагоді на кухні — через друшляк легше, ніж крізь сито, цідити відварені овочі, гриби, бобові, відцідити зайву рідину зі щойно зварених вареників, тому глиняні друшляки не менше ніж півстоліття широко використовувалися повсюдно на території України.

З розвитком промислового виробництва, приблизно з 1930-х років, глиняні друшляки були витіснені зручнішими (легшими) і довговічнішими металевими виробами. Зокрема, це відзначено для димлених друшляків Західної України [13, с. 44; 18, с. 100]. До того ж, у згаданий період розпочався занепад українського гончарства, зникнення одних гончарних осередків і кардинальні зміни в асортименті продукції в інших. Тому приблизно з середини XX століття до сьогодні в Україні здебільшого використовують друшляки із пластмаси, пластику, сталі тощо. Лише окремі гончарі, як, приміром, опішнянин Олександр Шкурпела, епізодично виготовляє такі вироби, але функціональне призначення їх тепер інше. За словами майстра, він їх створює для приготування вареників на пару.

Отже, практичне рішення параметрів глиняного посуду залежить від призначення виробу. Глиняна миска внаслідок продірявлення дна перетворилася на друшляк. Хоча за формою і почасти декором ці вироби були подібними, їхні функції в культурі харчування були кардинально різними. Глиняні друшляки в українській кухні почали використовувати відносно пізно, порівняно, приміром, з горщиком, глечиком, мискою під впливом розширення асортименту споживаних продуктів і страв із них. Новочасна кухонна техніка легко справляється із приготуванням пюре і пастоподібних страв. Тим не менше, в сучасній кухні, мабуть, в кожній, є місце і для друшляка (щоправда, не глиняного). Без нього досі важко обійтися, проминаючи ягоди, фрукти, овочі, гриби, крупи, готові макаронні вироби, проціджуючи відварену картоплю чи картоплю-фрі, відціджуючи сирватку з творогу.

1. *В. Щ.* Пища и питье крестьян-малороссов, с некоторыми относящимися сюда обычаями, поверьями и приметами / В. Щ. // Этнографическое обозрение. — М. : Издание Этнографического Отдела Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, 1899. — № 1—2. — С. 266—322.
2. *Гнатюк В.* Народня пожива і спосіб її приправи у східній Галичині / В. Гнатюк // Материяли до українсько-руської етнольогії. Виданнє етнографичної комісії. — Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 1899. — Т. 1. — С. 96—110.
3. *Грінченко Б.* Словарь української мови / Борис Грінченко. — К. : Наукова думка, 1996. — Т. І (А-Ж). — 539 с.
4. *Данченко Л.* Народна кераміка Наддніпрянщини / Леся Данченко. — К. : Мистецтво, 1969. — 140 с.
5. *Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я / Леся Данченко — К. : Мистецтво, 1974. — 190 с.
6. *Забашта Р.* Гончарний промисел Коломиї / Ростислав Забашта // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. — Опішне : Українське народознавство, 1996. — Кн. 3. — С. 187—192.
7. *Істоміна Г.* Мистецтво народної кераміки Волині другої половини XIX — XX століть / Галина Істоміна. — Рівне : Волинські обереги, 2009. — 232 с.
8. *Клименко О.О.* Народна кераміка Опішні (до проблеми традицій та інновацій в народних художніх промислах) : дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства / О.О. Клименко. — К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України, 1995. — 342 арк.
9. *Клиновецька З.* Страви й напитки на Україні / З. Клиновецька. — К. : Час, 1991. — 218 с.
10. *Кушнір О.В.* Типологія косівського глиняного посуду другої половини XX ст. / О.В. Кушнір // Історичні етюди : збірник наукових праць / під ред. д-ра іст. наук, проф. С.І. Світленка. — Дніпропетровськ : Літограф, 2011. — Вип. 3. — С. 214—219.
11. *Ликова О.* Львівські збирачі кераміки кінця XX — початку XXI століття: деякі аспекти формування приватних колекцій / Оксана Ликова // Український керамологічний журнал. — 2005. — № 1—4. — С. 154—161, 309—315.
12. *Маркевич Н.* Поверья, кухня и напитки малороссиян / Н. Маркевич. — К. : тип. И. и А. Давиденко, 1860. — 174 с.
13. *Матейко К.І.* Народна кераміка західних областей Української РСР XIX—XX ст. / К.І. Матейко. —

К. : Видавництво академії наук Української РСР, 1959. — 108 с.
14. *Микитенко Л.* Гончарство Васильківського та Обухівського районів Київської области / Людмила Микитенко, Віктор Самарський // Українське Гончарство : Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. — Опішне : Українське народознавство, 1996. — Кн. 3. — С. 135—142.
15. *Міщанин В.* Північна група малих осередків гончарства Опішненського гончарного району (друга половина XIX — XX століття) / Віктор Міщанин. — Опішне : Українське народознавство, 2005. — 304 с.
16. *Метка Л.* Гончарство Слобідської України в другій половині XIX — першій половині XX століття / Людмила Метка. — Полтава : АСМІ, 2011. — 240 с. —(Українські керамологічні студії ; вип. 2).
17. *Метка Л.* Конструкція з глиняних виробів як один із способів приготування ліків у народній медицині / Людмила Метка // Етнічна історія народів Європи. — К. : Унісерв. — Вип. 29. — 2009. — С. 112—117.
18. *Мотиль Р.* Українська димлена кераміка XIX — початку XXI ст. Історія. Типологія. Художні особливості / Романа Мотиль. — Львів : Інститут народознавства Національної академії наук України, 2011. — 208 с.
19. *Нечуй-Левицький І.С.* Зібрання творів / І.С. Нечуй-Левицький. — К., 1968. — Т. 2, 5, 10.
20. *Пошивайло О.* Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна / Олесь Пошивайло. — К. : Молодь, 1993. — 408 с.
21. *Пошивайло О.* Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина) / Олесь Пошивайло. — Опішне : Українське народознавство, 1993. — 280 с. : іл.
22. Словник української мови. — К. : Наукова думка, 1970. — Т. І (А-В). — 799 с.
23. *Титаренко В.* Миски Поділля / Володимир Титаренко. — К. : Народні джерела, 2007. — 152 с.
24. *Ханко О.* Великобудищанський осередок гончарювання / Остап Ханко // Українська керамологія : Національний науковий щорічник. 2002 / за редакцією докт. іст. наук Олеся Пошивайла. — Опішне : Українське народознавство, 2002. — Кн. 2. — С. 218—241.
25. *Хмелевская М.* Экономная кухарка / М. Хмелевская ; под ред. Е. Астаховой, Т. Крупы. — Харьков : Библекс, 2006. — 416 с.
26. *Шульгіна Л.* Ганчарство в с. Бубнівці на Поділлі / Лідія Шульгіна // Матеріяли до етнології. — К. , 1929. — Т. II. — С. 111—200.
27. *Шухевич В.* Гуцульщина / Володимир Шухевич // Материяли до українсько-руської етнології. Виданнє етнографічної комісії. — Львів : Наукове товариство імені Шевченка, 1899. — Т. 2. — 302 с.
28. *Щербань А.* Про виготовлення глиняного посуду в Каневі / Анатолій Щербань, Олена Щербань // Український керамологічний журнал. — 2004. — № 4 (14). — С. 27—38.

Olena Shcherban

CLAY COLANDER IN UKRAINIANS' FOOD CULTURE: THE SHAPE AND DESTINATION

The article has presented first review of general peculiarities in forms and décor of clay colanders with description of their functional destination along various Ukrainian lands. Conclusion has been made that this kind of instrumental pottery, less widely used in Ukraine, had evident regional specificity in accordance with cookery traditions of any particular area.

Keywords: colander, form, décor, cookery.

Олена Щербань

ГЛИНЯНЫЙ ДУРШЛАГ В КУЛЬТУРЕ ПИТАНИЯ УКРАИНЦЕВ: ФОРМА И НАЗНАЧЕНИЕ

Впервые представлено обобщающую характеристику форм и декора глиняных дуршлагов разных регионов Украины, охарактеризовано их назначение. Сделаны выводы о том, что этот малочисленный вид глиняных изделий использовался повсеместно на территории Украины и имел региональную специфику, связанную с традициями кулинарной культуры конкретного ареала использования.

Ключевые слова: дуршлаг, форма, декор, кулинария.



Катерина ГАМАЛІЯ

ЕЛЕМЕНТИ НАУКОВИХ ЗНАНЬ В КУЛЬТУРНО-ПРАКТИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ НАСЕЛЕННЯ ДАВНЬОЇ ІНДІЇ

Стаття присвячена історії зародження основ технічних та наукових знань на теренах давньої Індії. Показано, що починаючи з III тисячоліття до н. е. тут були реалізовані серйозні досягнення в галузі містобудівництва. Відзначені успіхи у плануванні міст, в їхньому санітарно-технічному оснащенні. Давньоіндійські ремісники славилися вмінням у ювелірній, гончарній, ткацькій справі. Розвивалася технологія обробки металів. Значних успіхів досягли давні індійці у розвитку елементів наукових знань. Математичні знання проявилися у розробці основ арифметики, алгебри, геометрії. В астрономічних обсерваторіях жерці проводили спостереження за рухом планет, сонячними та місячними затемненнями. Широко відомі досягнення індійців в медицині — діагностиці, терапії, хірургії. Індійські філософи заклали основи низки сучасних логічних побудов.

Ключові слова: давня Індія, наука, технологія, знання, культура.

Історія науки як важливої складової культури привертала увагу багатьох відомих вчених, зокрема В.І. Вернадського. В одному з листів до дружини він пояснював зміст та значення цієї дисципліни так: «... Історія науки є історією думки: людська думка розвивалася і є закони її розвитку, так само, як є закони всякого іншого явища. Завданням історії науки повинно стати: пошук законів розвитку думки, умови відкриттів, поява «геніїв», внутрішнього розвитку методів як наукового мислення, так і досвіду та спостережень» [3, с. 46]. Він неодноразово підкреслював, що зародження наукових знань — процес надзвичайно тривалий: «Безсумнівно, коріння наукового знання губиться в безмежних нетрях минувшини. Ми стикаємося з ним у перших проблемах релігійної свідомості, колективної художньої творчості або в зачатках техніки, а його сліди ми знаходимо в найдавніших рештках людства, у первісних і диких укладах людського співжиття. Але ці перші проблиски релігійного натхнення, технічних навичок або народної мудрості не представляють <u>науки</u>, як перші прояви лічби або виміру не є ще математикою. Вони дали лише основу, на якій могли розвинутися ці витвори людської особистості. І для цього думка людини мала вибитися з рамок, створених віковічною, несвідомою, колективною роботою поколінь...» [5, с. 467]. І далі: «Ми тільки з великими прогалинами починаємо виявляти культурні рештки і встановлювати несподівані для нас, забуті наукові факти, пережиті людством, і намагаємося охопити їх новими емпіричними узагальненнями» [4, с. 33].

Нові факти, що стосуються науки і культури давньої Індії, почали відкриватися перед дослідниками у другій половині XX ст. Їх пошуком займалися Л.А. Бешем, Д. Косамбі, Г.М. Бонгард-Левін та ін.

Нині, на межі XX та XXI ст., є всі підстави знов повернутися до цієї проблеми з позицій сьогодення. Чимала частина відкриттів та винаходів, якими пишається Європа, були б неможливими без використання наукових надбань давньої Індії, і детальне розглядання їх у контексті світової науки могло надати можливість більш чітко уявити зв'язки між окремими вогнищами світової цивілізації. Це і стало метою нашої статті.

Важливим надбанням мислителів давньої Індії була філософія, про яку європейський індолог XIX століття Макс Мюллер писав: «Якби мене спитали, під яким небом розум людини найповніше розкрив деякі зі своїх кращих дарів, найглибше роздумував над найбільшими проблемами життя... я вказав би на Індію» [10, с. 7]. Думку останнього поділяв і Г. Гегель, який на-

звав серед найцінніших рис Індії «скарби премудрості її народу». Індійська філософія привертала увагу і В.І. Вернадського, який зазначив: «Завдяки неперервній праці багатьох поколінь мислителів, яка витворила могутню течію «учнів» — тисячі людей — впродовж багатьох поколінь, розпочалась не менш ніж за 3000 років до нашої ери... могутня філософська релігійна течія, що створила основи великих логічних побудов, які живуть до наших днів» [4, с. 67].

Давня Індія не багата на записи подій, що відбувалися на її території, тому багато аспектів її цивілізації і досі не повністю розкриті. Проте результати археологічних розкопок та відомості, які містяться у старовинних класичних працях, написаних санскритом, свідчать про те, що в цій країні протягом століть накопичувалось чимало практичних надбань та корисних знань. Значні успіхи відмічені у мистецтві планування міст ще у III тис. до н. е. Складання схеми будівель правильної геометричної форми та їх зведення вимагало наявності спеціальних, по можливості стандартизованих вимірювальних приладів [11]. Чіткий геометричний план міста і розвинені дренажні, водопостачальні та каналізаційні системи підтверджують здатність жителів хараппської цивілізації використовувати відповідні знання та навички для покращення повсякденного життя.

Відкриття першого доку у Лотхалі (2400 р. до н. е.) демонструє певний рівень знань його будівничих у математиці, будівельній механіці, гідрографії, морській інженерії. Лотхал був великим портовим містом, розташованим у гирлі ріки, що часто змінювала своє річище, тому для постійного зв'язку з морем, у яке вона впадала, був проритий спеціальний канал. Штучний док, збудований для стоянки суден Єгипту та Месопотамії, за своїми технічними характеристиками переважав більш пізні фінікійські та римські доки. Судна входили до нього крізь ворота шириною 12 м, водночас тут могло знаходитись 30 суден. Водний шлюз регулював притік та відтік води, що уможливлювало не припиняти судноплавство навіть під час відпливу [8].

Великі міста були центрами ремісництва. Знайдені залишки пили з хвилястими зубцями (які значно спрощували роботу, оскільки тирса могла легко висипатися із розрізу) наводять на думку, що жителі Хараппи та Мохенджо-Даро добре розумілися на теслярській справі. Знахідки пряслиць майже у кожному домі свідчать про широке розповсюдження прядіння і ткацтва. Ювеліри робили гарні намиста з напівкоштовного каміння та фаянсу, кільця та браслети з дорогоцінних металів та мушлів, гребінці зі слонової кістки, які й досі виготовляються в Індії за стародавніми зразками [2]. Місцеві гончарі славилися високою технікою виготовлення та розпису своїх виробів, їм була відома також техніка виготовлення полив'яного посуду.

Хараппська культура активно освоювала бронзу та мідь. Обидва метали відігравали важливу роль у ремеслах та сільському господарстві. Найміцніші та найбільш довготривалі речі робилися зі сплаву міді з оловом (до 26%) та іншими домішками, зокрема мишаком (до 4,5%). Жителям хараппських поселень були добре знайомі плавлення, кування та лиття металів. З 1600 р. до н. е. в Індії почали розвиватися технології обробки заліза, що полегшило працю і, відповідно, добробут людей. У Західній Індії на початку I тисячоліття до н. е. застосування залізообробних технологій призвело до створення нової галузі ремісництва, досягненнями якої стало відкриття методу перетворення заліза на губчасту масу та оновлення методу закалювання. Ретельний хімічний аналіз та металографічні дослідження показали, що давньоіндійські ковалі використовували руду із вміщенням ванадію, що надавало можливість виготовляти надтверді свердлильні інструменти.

Восьмим дивом світу називають залізну колону у Делі, зроблену індійськими майстрами більше 1000 років тому. Вона має понад сім метрів у висоту, на виготовлення її пішло більше шести тон чистого заліза (його вміст складає 99,72%). Досі не встановлено, якою була технологія виготовлення колони і чому вона протягом століть не вкрилася іржею. Добування руд спричинило у I тис. до н. е. розвиток шахт. Про це свідчать декілька розділів книги «Артрасастра», присвячених конструкції шахт та організації їх роботи [11].

Корисні навички і практичні надбання в різних галузях господарства передавалися з покоління до покоління. Усна традиція здавна відігравала і нині відіграє велику роль у культурному житті Індії, навіть після появи писемності. Перші пам'ятки писемності, знайдені у долині Інду, складали написи на печатках квадратної, прямокутної або круглої форми. Жителі хараппських поселень писали горизонтальними рядками справа наліво. Вивчення цих текстів проводиться у багатьох країнах, проте вони і досі не розшифровані, оскільки немає двомовних написів — білінгв, як це було при дослідженні пам'яток давнього Єгипту. Відповідно і мова індської цивілізації залишаєть-

ся невідомою, в той час як, на думку Е. Тайлора, саме мова є найкращим путівником в історії цивілізації.

З появою санскриту з'явилися основи для набагато повнішого розуміння особливостей культурного розвитку Індії, процесу формування її технічних та наукових знань. Проте і тут були певні труднощі: адже санскрит дуже багатий на синоніми. Для повного розуміння такої складної словесної системи необхідно знати індійську філософію, літературу, міфологію, релігію, музику. До того ж Індія була єдиною країною, де широкого розповсюдження зазнала словесна система нумерації. Взаємозв'язок при використанні такої системи між конкретною цифрою та образами, які вона викликає в уяві людини, унаочнюються наступним чином:

0 — порожній, небо, отвір, безконечний;
1 — початок, місяць, земля, тіло, пращур, брахман;
2 — близнюки, ніздрі, очі, губи, пара, сонце і місяць;
3 — тенденції, світи, часи, Шива;
4 — веди, океани, світові періоди, касти, стадії життя, стан свідомості, країни світу [7, с. 24].

Дослідження матеріальних артефактів протоіндійських часів дають змогу скласти уявлення про астрономічні знання жителів хараппських поселень. Побутує думка, що символи та написи на деяких печатках можуть означати сезони року, місяці та числа. Протоіндійський рік поділявся на два півріччя між зимовим та літнім протистоянням, прихід яких відмічався святами. Був також поділ року на шість сезонів, кожний з яких включав два місяці. З іншого боку, в астрономії використовувався 60-річний цикл, який складався з п'яти 12-річних періодів і був заснований на узгодженні руху Сонця, Місяця та Юпітера. Цей цикл отримав назву «великого року» і означав владу царів. На деяких печатках зображено купол з п'ятьма вертикальними рисочками всередині. Є припущення, що купол представляв небосхил, а рисочки — число днів, з яких складався тиждень. Як вважав пакістанський історик астрономії Асфак, ідея п'ятиденного тижня перейшла до Месопотамії саме з долини Інда.

Простеження розвитку математичних знань в Індії логічно розпочати з арифметики, основи якої так само, як основи алгебри, теорії чисел, геометрії склалися у ведійський період. У санскритських текстах тих часів, зокрема так званих «Шульба-сутрах» (VI—III ст. до н. е.), зібрано відомості про застосування теореми про гіпотенузу і катети (згодом названу теоремою Піфагора), описи арифметичних операцій з цілими числами та дробами тощо. У різних трактатах наводяться арифметичні прогресії з різницею 2, 4, 5, 10, а також геометрична прогресія із знаменником 2 (відома задача про нагороду за винахід шахів).

Значним досягненням індійської культури перших століть І тис. н. е. стало створення десяткової позиційної системи числення, якою нині користуються в усьому світі. Виходячи з неї, індійці розробили правила арифметичних дій, які, практично, не відрізняються від сучасних [8]. І хоча деякий час побутувала думка, що цю систему винайшли араби, зараз вона вже не вважається достовірною: адже самі араби називали математику «хіндісаті» («індійська наука»). Зміст індійської системи числення полягає в тому, що вони використовували 9 цифр, для яких запропонували спеціальні знаки, і нуль у вигляді крапки з позиційним означенням десятків і сотень. Застосування нуля стало однією з найцінніших знахідок в історії запису чисел, завдяки якій індійці вирішили складну проблему, з якою не змогли справитися ані греки, ані римляни. Помітне місце у математиці Індії ведійського періоду посідали проблеми комбінаторики — перестановки та комбінації.

Успіхи індійської математики пояснюються тим, що індійці мали чітке уявлення про абстрактне число як відмінне від кількісного числа предметів у просторі. «В той час, як у греків математична наука здебільшого базувалася на вимірах та геометрії, Індія дуже рано переступила цю межу і на основі простої цифрової системи винайшла рудиментарну алгебру, яка зробила можливими більш складні обчислення... і призвела до вивчення числа як такого» [2, с. 521]. Індійці створили алгебраїчну символіку, набагато більш розвинену, ніж у греків. Вони запропонували особливі знаки для невідомих величин, обравши символами перший склад або букву відповідного санскритського слова. Сама назва алгебри на санскриті — «ав'яктагоніта» — означає «мистецтво обчислення з невідомими величинами» [9].

У руїнах Мохенджо-Даро були знайдені залишки кам'яних астрономічних обсерваторій, де жерці проводили свої спостереження. Збереглася цегляна платформа з п'ятьма концентричними кільцями, в центрі якої колись знаходився дерев'яний предмет, тінь від якого змінювала довжину від мінімуму при місяці до максимуму при сході та заході Сонця, послідовно перехрещуючи п'ять кілець. Безсумнівно, таку кільцеву структуру можна вважати гномоном, тобто одним з найбільш ранніх відомих на сьогодні інструментів для вимірювання часу.

Досить цікавим є той факт, що, як виявилося, давні храми і монументи Індії були не тільки місцями релігійних відправ, а й порталами вимірювань. Династії правителів виникали і доходили до занепаду. З приходом кожної нової династії вводилась нова шкала часу, про що свідчать написи на стелах та деяких храмах. За відсутності систематичних записів такі короткі нотатки на камінні виступають корисним джерелом відомостей про давні часи [12]. Відмічені на них події іноді фіксують дати дарунків, якими правителі віддячували астрономів за передбачення феномена затемнення. Ці дати збігаються з вимірами колишніх затемнень сучасним методом ефемерид, які підтвердили, що в Індії з давніх часів до XVIII ст. дійсно відбулося близько 2000 затемнень.

Перший астрономічний текст з обгрунтованим датуванням соціальних та релігійних подій з'явився ще у 1200 р. до н. е. Значний інтерес становить праця «Арьябхатія» (499 р. н. е.), створена видатним індійським математиком та астрономом Арьябхатою, в якій містяться сміливі ідеї та здогадки, що набагато випередили свою епоху. Арьябхата першим в Індії запропонував теорію руху Землі навколо своєї осі при нерухомості зоряного неба, а також концепцію сонячних та місячних затемнень з наведенням алгоритму їхнього розрахунку. Такі ідеї різко відрізнялися від положень ортодоксального індуїзму. Астрономи перших цивілізацій, зачаровані такими небесними явищами, як сяяння планет, зміна їхньої кутової швидкості та зворотний рух, створювали моделі до їх пояснення. Однак в індійській астрономічній традиції залишились планетарні моделі, створені Арьябхатою: ексцентрична та епіцентрична, коротку оцінку яких він дав у своєму творі в п'яти віршах.

З покоління в покоління, переважно в усній формі, передавалися в Індії знання народної медицини. Кожна хвороба вважалася божою карою за гріхи, що надсилалася на людей, тварин і навіть на рослини. Ведійські тексти рекомендували хворим звертатися до жерців або безпосередньо до небесних цілителів, отже релігійно-міфологічні уявлення про хвороби та їхнє лікування існували поряд із зачатками медичних знань. Так, індійці були добре обізнані з цілющими властивостями рослин, про що йдеться у «Ригведі»: «Той, у кого в руках запаси трав, подібний до царя, оточеного багатьма підданими». Для створення приємного настрою у хворого рекомендувалося використовувати музику, співи та читання віршів, оскільки вважалося, що гарний настрій та навколишня краса сприяють одужанню [6].

На початку I тис. н. е. з'явилися перші індійські керівництва (компендіуми) з медицини — «Чарака-самхіта» (I—II ст. н. е.) та «Сушрута-самхіта» (близько IV ст. н. е.), які, на думку А. Бешема, були «створені на основі високорозвиненої системи знань у цій галузі, у деяких відношеннях подібної до системи Гіппократа та Галена, а у деяких — такої, що пройшла ще далі уперед» [2, с. 625]. У трактаті Чараки багато уваги приділялося діагностиці. Він описав методи лікування таких хвороб, як чума, віспа, малярія, холера, туберкульоз та ін., навівши назви більше 600 лікувальних засобів рослинного, тваринного та мінерального походження. Слід нагадати, що саме в Індії було закладено основи методу вакцинації проти віспи. Індійці, які вважали корову святою твариною, помічали, що на коров'ячому вим'ї іноді утворювалися пустули, схожі на віспʼяні, і якщо та матерія з пустули вим'я потрапляла на ранку на руці доярки, ця доярка переносила віспу у легкій формі. Лише у 1797 р. англійський лікар Едвард Дженнер (1749—1823) опублікував обгрунтовані результати вдалої вакцинації людей коров'ячою віспою. Віспа стала першим інфекційним захворюванням, яке людство перемогло за допомогою масової вакцинації.

Розвитку хірургії в давній Індії сприяло те, що розтин та вивчення трупів тут не заборонялися, як це було в інших країнах. Розквіт цього напряму індійської медицини пов'язаний з іменем мудреця-хірурга Сушрути (VI ст. до н. е.), який практикував і навчав свого мистецтва у Бенаресі. Він перший систематизував хірургію, розділивши її на декілька галузей, був відомий як автор операцій по видаленню катаракти, лапаротомії для врятування плода в разі смерті матері, витинання каменів сечового міхура. Але найбільше прославився Сушрута як винахідник методів пластичної хірургії [13]. Практика ампутації носу, поширена у давній Індії як покарання та позначення рабського стану людини, змусила лікарів шукати способів відновлення обличчя. У «Сушруті-самхіті» детально описаний метод ринопластики (від грецької «rhinos» — ніс), що увійшов до історії медицини як «індійський метод»: ніс відновлювали за допомогою клаптя шкіри, вирізаного з лоба або щоки.

Російський індолог Г.М. Бонгард-Левін зазначив: «Давні індійці добилися значних успіхів у розвитку на-

укових знань. Ще у далекому минулому їхні вчені перехопили багато відкриттів, зроблених європейськими дослідниками у середні віки. Досягнення в галузі лінгвістики, математики, астрономії, медицини мали безсумнівний вплив на інші давньосхідні та античну культури» [1, с. 244]. Зважаючи на те, що історія поширення фундаментальних астрономічних та математичних ідей з давньої Індії до Аравії та Європи через Іспанію, Італію і Грецію ще повністю не вивчена, важливим аспектом досліджень у цьому напрямку має стати створення цілісної картини трансмісії індійських знань за кордон, аналіз географічних шляхів переходу, соціально-економічних обставин, результатів діяльності вчених та діячів культури, що сприяли цьому процесу.

1. *Бонгард-Левин Г.М.* Древнеиндийская цивилизация / Г.М. Бонгард-Левин ; отв. ред. П.А. Гринцер. — М. : Наука, 1993. — 320 с. — (2-е изд.).
2. *Бэшем Л.А.* Чудо, которым была Индия / Артур Л. Бэшем ; пер. с англ. В.С. Семенцова, О.Ф. Волковой, Ю.Е. Борщевского, В.Г. Эрмана. — М. : Изд-во вост. л-ры РАН, 2000. — 614 с. — (Культура народов Востока ; 2-е изд.).
3. *Вернадский В.И.* «Посвятить свои силы работе над историей науки» (из писем Вернадского жене) / В.И. Вернадский // Природа. — 1988. — № 2. — С. 40—51.
4. *Вернадский В.И.* Философские мысли натуралиста / В.И. Вернадский ; сост. М.С. Бастракова, Н.В. Филиппов, Н.Ф. Овчинников, Ф.Т. Яншина. — М. : Наука, 1988. — 520 с.
5. *Вернадський В.І.* З історії ідей / В.І. Вернадський // Хроніка-2000: Український культурологічний альманах. — Вип. 57—58. — К., 2004. — С. 465—481.
6. *Верхратський С.А.* Історія медицини / С.А. Верхратський. — К. : Вища школа, 1983. — 384 с. — (3-є вид.).
7. *Володарский А.И.* Очерки истории средневековой индийской математики / А.И. Володарский ; отв. ред. Б.А. Розенфельд. — М. : Наука, 1977. — 182 с.
8. *Володарский А.И.* Отдельные отрасли науки в древней Индии / А.И. Володарский // Очерки истории естественно-научного знания в древности / ред. А.Н. Шамин. — М. : Наука, 1982. — С. 156—175.
9. *Выготский М.Я.* Арифметика и алгебра в Древнем мире / М.Я. Выготский. — М. : Гостехиздат, 1967. — 252 с. — (2-е изд.).
10. *Эрман В.Г.* Очерк истории ведийской литературы / В.Г. Эрман ; ред. Г.М. Бонгард-Левин. — М. : Наука. — 231 с.
11. *Murty K.S.* Ideas and Instruments : The Indian contribution / K.S. Murty // Abstr. of XXIII International Congress of History of Science and Technology. — Budapest, 2009. — P. 423.
12. *Shylaja B.S.* Measurement of Time, Length and Area in Southern India around 10th C. D / B.S. Shylaja, A. Jagadish // Abstr. of XXIII International Congress of History of Science and Technology. — Budapest, 2009. — P. 599.
13. *Thakur A.* Susruta the sage surgeon of ancient India and his surgical instruments / Amarnath Thakur // Abstr. of XXIII International Congress of History of Science and Technology. — Budapest, 2009. — P. 407.

Kateryna Gamaliia

ON ELEMENTS OF SCIENTIFIC KNOWLEDGE IN CULTURAL AND PRACTICAL ACTIVITIES OF ANCIENT INDIA

The article has presented the origin of fundamental technical and scientific knowledge developed along the lands of ancient India. From the 3rd Millenium BC there had been performed significant efforts in the field of the urban construction. Notes have been made as for successes in the planning of ancient cities with sanitary utensils. Indian craftsmen were famous owing to their skill in jewelry, pottery, weaving. Processing of metals had got quite high level of development then. Mathematical theories had found their usage in elaboration of foundation for arithmetic, algebra and geometry. In astronomical observatories trained priests had carried out complicate observations on the motion of planets as well as on solar and lunar eclipses. The achievements of ancient Indians in medicine, especially in diagnostics, therapy, surgery are widely known today. Indian philosophers had laid grounds for a number of modern logic structures.

Keywords: Ancient India, science, technology, knowledge, culture.

Катерина Гамалия

ЭЛЕМЕНТЫ НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ В КУЛЬТУРНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАСЛЕНИЯ ДРЕВНЕЙ ИНДИИ

Статья посвящена истории зарождения основ технических и научных знаний на территории древней Индии. Показано, что начиная с III тысячелетия до н. э. здесь были реализованы серьёзные достижения в области градостроения. Отмечены успехи в планировке городов, их санитарно-техническом оснащении. Древнеиндийские ремесленники славились умением в ювелирном, гончарном, ткацком деле. Развивалась технология обработки металлов. Математические знания проявились в разработке основ арифметики, алгебры, геометрии. В астрономических обсерваториях жрецы проводили наблюдения над движением планет, солнечными и лунными затмениями. Широко известны достижения индийцев в медицине — диагностике, терапии, хирургии. Индийские философы заложили основы ряда современных логических построений.

Ключевые слова: древняя Индия, наука, технология, знания, культура.



Христина ХАРЧУК

ГОРОДОЦЬКИЙ ЦВИНТАР У ЛЬВОВІ: ОСНОВНІ ПРИЧИНИ ВИНИКНЕННЯ, РОЗВИТОК ТА ЗАНЕПАД

(друга половина XVII — кінець XIX ст.)

У статті в хронологічній послідовності досліджується процес формування Городоцького цвинтаря у м. Львові від заснування у другій половині XVII ст. до його закриття. Проаналізовано основні причини виникнення кладовища як одного з перших заміських цвинтарів Львова. Подано короткий аналіз історико-мистецьких пам'яток кладовища. Городоцький цвинтар сьогодні є втраченою пам'яткою історико-меморіальної та культурної спадщини західного регіону України.

Ключові слова: заміський цвинтар, некрополь, поховання, історико-меморіальна спадщина, пам'ятка історії.

До перших заміських цвинтарів Львова другої половини XVII ст., які після декретів австрійського імператора Йосифа II отримали статус міських і належать тепер до незбережених пам'яток історико-культурної спадщини західного регіону України, відноситься давнє Городоцьке кладовище. Після першого поділу Польщі у 1772 р., коли Галичина увійшла до складу Австрійської імперії, Львів став адміністративним центром її новоствореної провінції. Австрійський імператор Йосиф II, вражений великою кількістю церков, костелів, монастирів і чорного одягу ченців, назвав Львів «містом чорних круків». Сім кладовищ, скупчених навколо храмів середмістя на 36 гектарах, разом із щоденними побутовими відходами створювали нестерпну атмосферу. У болоті, смітті й фекаліях тонула бруківка міських вулиць, навкруги панували руїна та запустіння. Як твердить статистика, впродовж перших п'яти століть існування Львова у місті було зафіксовано 51 епідемію [4, s. 72].

11 грудня 1783 р. у віденській Надвірній канцелярії вийшов декрет, який підписав австрійський імператор Йосиф II. Згідно цього указу магістрати всіх австрійських провінцій, у томі числі й Галичини, повинні були ліквідувати всі цвинтарі при храмах та протягом чотирьох тижнів виділити за містом спеціальні ділянки для нових цвинтарів. Цей декрет 22 січня 1784 р. опублікувало Галицьке Намісництво, однак через чотири тижні у Львові ніяких заміських цвинтарів не почали влаштовувати, а померлих і надалі ховали навколо святинь. Тоді 9 вересня 1784 р. був підписаний другий імператорський декрет, згідно з яким для порушників встановили відповідні покарання. Незважаючи на це, справа влаштування заміських цвинтарів тягнулася у Львові ще кілька років [9, s. 17—18].

Зі зростанням міста в кінці XVIII ст. цвинтарі при храмах стали затісними, тим більше, що права індивідуального поховання домагалися щораз ширші кола суспільства. Висока смертність, викликана доволі частими спалахами епідемій, також спричинилася до того, що забракло місця для поховань при святинях. З ліквідацією оборонних укріплень у кінці XVIII — на початку XIX століття територія середньовічного Львова почала розширюватися в усіх напрямках. Колишні передмістя злилися з містом, утворюючи площу, яка становила 31,9 квадратних кілометрів. Місто поділили на п'ять дільниць: I — Галицьку, II — Краківську, III — Жовківську,

IV — Личаківську, V — Середмістя. Тоді, згідно з рішенням маґістрату м. Львова, виникли перші позаміські цвинтарі. Для нових поховань маґістрат виділив нові площі — відповідно для кожної дільниці міста. Галицька дільниця отримала Стрийський цвинтар, початково розташований в околицях теперішнього головного входу у Стрийський парк від вул. І. Франка. Краківська — мала ховати померлих на Городоцькому цвинтарі, у верхній частині теперішньої вул. Ю. Федьковича. Жовківській дільниці виділено цвинтар на Підзамчі, названий «Папарівкою» — від прізвища колишнього власника цих ґрунтів. Личаківська дільниця і Середмістя отримали для поховань площу за церквою святих Петра і Павла, де ще у XVI ст. знаходився моровий цвинтар, названий пізніше Личаківським.

На думку історика Владислава Цесельського, Городоцький цвинтар був закладений 1682 р. [5, s. 15] під час зборів війська польського короля Яна III на допомогу обложеного турками Відня у 1683 р. Для цього на південно-західній околиці, за містом, на полях Білогорщі, було призначено ґрунт площею шести польських морґів (53 ари), на якому королівські війська стояли табором та формували свої загони для походу. Тут відбувалися військові паради так званого Рицарського кола до останніх днів Речі Посполитої [9, s. 10]. Згідно з актовими книгами костелу Святої Анни, тут також почали ховати померлих жовнірів через брак місця на цвинтарі при костелі. На місці цього військового поховання на полях Білогорщі, на ґрунтовій ділянці, наближеній за формою до правильного чотирикутника (район сучасної верхньої частини вул. Городоцької, біля вул. С. Смаль-Стоцького) почав формуватися Городоцький цвинтар. Згодом сюди вивозили ховати незаможних людей [5, s. 15]. На цвинтар вела так звана дорога Цвинтарна [12, s. 35] (пізніше вул. Цвинтарна), що йшла на захід від пл. Юра. Назва цвинтаря, очевидно, походила від того, що він був розташований при дорозі, яка вела до міста Городка під Львовом.

1 липня 1751 р. на полях Білогорщі львівські отці домінікани через брак місця у своєму костелі, який тоді відновлювали, інсценізували пишну коронацію Чудотворної ікони Божої Матері [5, s. 15]. Акт коронації відбувся з особливою урочистістю при участі львівського військового гарнізону під керуванням галицького хорунжого Яна Шумлянського. Згодом на місці урочистої події домінікани вирішили поставити пам'ятну колону і 29 травня 1756 р. звернулися за дозволом до львівського магістрату [11, s. 2]. Пам'ятну колону домінікани звели дуже швидко. В основі колони був чотиригранний кам'яний постамент, висотою 12 метрів, шириною — 2,52 метра з трьома сходинками. На ньому стояла триярусна піраміда з нішами у формі таблиць, на яких розміщалися образи святих: Матері Божої, святого Юзефа, святого Алоїза, святого Луки Євангеліста, святого Якова, святого Вінцента і святого Домініка. Під ними знаходились родинні герби Потоцьких та Мнішків. Колона вінчалася позолоченим верхом, на якому поміщалася бляшана позолочена корона, а з неї виблискувала на всі сторони шестипроменева золотиста зірка [5, s. 76]. На колоні був пам'ятний напис, що вона була виставлена в основному на кошти меценатки, фундаторки декількох костелів, Людвіки з Мнішків Потоцької (*1712—†1768), жінки краківського каштеляна і гетьмана коронного Юзефа Потоцького [9, s. 16]. Ще один напис на мармуровій таблиці свідчив про те, що у 1837 р. її відновив львівський міщанин Станіслав Бернацький [9, s. 16]. З часу цієї реставрації у додатку до «Львівської газети» (dodatek do «Gazety Lwowskiej») збереглися згадки безіменного автора з 1851 р. Він писав, що при відновленні колони допущено ряд грубих помилок. Зокрема, на головному боці колони було написано, що коронація Матері Божої відбулася у 1753 р., а з протилежного зазначено, що колону поставлено у 1750 р.

Довкола цієї пам'ятної колони, після коронації образу Матері Божої у 1751 р., згідно з твердження Владислава Цесельського, почав розростатися Городоцький цвинтар [5, s. 15]. Історик Францішек Яворський висловив іншу думку щодо появи цвинтаря. Він вважав, що цвинтар на полях Білогорщі заснував австрійський уряд після декретів 1784 р. імператора Йосифа II стосовно захоронень у містах, оскільки раніших поховань тут не було. Доказом цього, на думку історика, є той факт, що на всіх планах Львова з другої половини XVIII ст. в цьому місці немає сліду цвинтаря, а колона Матері Божої стоїть самотньо, без жодного цвинтарного оточення [9, s. 17]. Яворський піддавав також сумніву твердження Цесельського стосовно поховань, зафіксованих у актах костелу святої Анни, які пропали безслідно.

Натомість він стверджував, що біля костелу святої Анни був раніше невеликий цвинтарик для другої дільниці міста з боку вул. Янівської (тепер вул. Т. Шевченка), на якому ховали прихожан.

Львів'яни, які у той час привикли до думки, що будуть поховані на освяченій землі біля святинь, вважали заміські цвинтарі профанацією для маєстату смерті. Для того, щоб змінити упереджену громадську думку і представити людям користь з поховань за містом з погляду санітарно-гігієнічних міркувань, потрібно було не лише імператорських розпоряджень та агітації, але й тривалого часу до адаптації з цими нововведеннями.

Потрібно зазначити також, що у табулярних міських книгах австрійського періоду занотовано право власності ґміни міста Львова на реальність кадастру № 779, який відповідав ґрунтовій ділянці Городоцького цвинтаря [9, s. 9]. В актах міського архіву збереглося декілька згадок з кінця XVIII і початку XIX століть, які стосувалися Городоцького цвинтаря [9, s. 9].

У 1851 р., в соту річницю постання колони Матері Божої на полях Білогорщі, конвент домініканів востаннє повторив урочистості коронації. Про це писала тоді «Львівська газета» («Gazeta Lwowska») [6]. В першій чверті XX ст. пам'ятна колона ще існувала. Про неї згадував у статті Богдан Януш, який константував, що колона Матері Божої, завершена угорі золотистою шестираменною зіркою, незважаючи на обдертий вигляд (оббитий місцями тиньк до червоної цегли та відсутність ікон у нішах) зберегла свої рококові форми відносно непогано і була єдиною пам'яткою цього стилю у Львові [8, s. 150—151]. Саме тому львівські консерватори пам'яток намагалися зберегти її.

Регулярні поховання на Городоцькому цвинтарі, згідно з записами цвинтарних книг, тривали до 1 вересня 1875 р. [5, s. 15]. На день офіційного закриття кладовища (1 вересня 1875 р.) там налічувалося ще 300 надгробків [9, s. 20]. За оголошенням від 18 вересня 1876 р. магістрат зібрав цих власників гробівців і звернувся з проханням перенести їх на інші львівські цвинтарі коштом міста в термін до 1 вересня 1880 р. [11, s. 2]. В 1880 р. з Городоцького цвинтаря урочисто перепоховано і з великими почестями перенесено в гробівець Львівської капітули на Личаківському цвинтарі труни українських греко-католицьких митрополитів — Григорія Яхимовича (†23.04.1863) та Спиридона Литвиновича (†4.06.1869). Могили їхнього попередника Митрополита Галицького та Архієпископа Львівського, єпископа Кам'янецького, предстоятеля Української Греко-Католицької Церкви Антона Ангеловича (†8.08.1814), не зважаючи на докладні пошуки останків, не було знайдено на території Городоцького цвинтаря [3, с. 131]. Відомо лише, що єпископ помер від скарлатини, яка у XIX ст. була важкою інфекційною та невиліковною хворобою [9, с. 32]. І, можливо тому, як припускав Ф. Яворський, єпископ Ангелович був похований у безіменній могилі, від якої не залишилося сліду. З літературних джерел відомо, що на Городоцькому цвинтарі греко-католицькі митрополити були поховані посередині кладовища, а їх могили прикрашав необароковий пам'ятник, завершений короною і зіркою [7, s. 152].

Похоронний кортеж перепоховання українських митрополитів на Личаківський цвинтар, на чолі якого йшли митрополит Юзеф Сембратович і єпископ Сильвестр Сембратович, вражав пишністю. За митрополитами йшли учні руської академії, вбрані у пурпурові шати, які несли металеву труну з останками митрополита Григорія Яхимовича, накриту вінками. Далі йшло сім караванів, на яких були труни з останками митрополита Спиридона Литвиновича, єпископа Івана Бохенського (†1857), отців каноніків Ніцетаса Ізака (†1869), Івана Лотоцького (†1866), Мартина Барвінського (†1865), пароха церкви святого Юра Петра Левицького (†1847). Караван Антона Ангеловича пересувався з порожньою труною, прикритою великими ґірляндами і численними стрічками, на яких було написано «Отець Русі» [9, s. 33].

Окрім трьох митрополитів та цілої плеяди крилошан церкви святого Юра, на Городоцькому цвинтарі були поховані також Андрій Дуткевич (†1866), ректор руської семінарії, та Фердинанд Кордасевич (†1873), віцеректор цієї семінарії [9, s. 33]. З духовних осіб на Городоцькому цвинтарі були поховані також ксьондз костелу святої Анни Турський та парох з міста Кросно у південно-східній Польщі Юзеф Бєльський (†1839).

Невідшуканими на зліквідованому Городоцькому цвинтарі залишилися могили сестер Сакре Кер. Се-

ред них були монахині, які померли далеко від своєї батьківщини, зокрема, на цвинтарі, були поховані німкені: Клара Фреда, Вільгельміна Граділлек, Луїза Ґрубер, Луїза Турк; француженки: Леона Летрідарт, Евеліна Безірс, Марія Понцет та англійка Дженні Ґеорґес [9, s. 33].

Незважаючи на те, що львівські шляхтичі захоронювали своїх померлих, здебільшого, в каплицях або гробівцях на територіях своїх родових маєтків, на Городоцькому цвинтарі були також деякі їхні поховання. Тут, зокрема, були поховані: Валентин Чацький (†1838), Фелікс Пеґловський, Цецилія з Фредрів Яблоновська (†1847), сестра Олександра Фредри, Текля з Шептицьких Кунашевська, Софія з Яблоновських Фредро (бабка митрополита Андрея Шептицького), Северина з Фредрів Скшинська (†1855), Кароль та Антоній Дідушицькі, Кароль Яблоновський (†1841) та інші [9, s. 34]. Майже всі вони згодом були перенесені на інші місця поховань, деякі навіть за межі Львова. Зокрема, Цецилія з Фредрів Яблоновська була перепохована у крипті під старим костелом у Кросценку (нині Жешівське воєводство, Польща).

17 травня 1908 р. президент Львова Станіслав Цюхцінський повторно подав урядовий список решти гробівців Городоцького цвинтаря для того, щоб протягом року родини померлих перенесли гробівці своїх предків на інші цвинтарі [11, s. 2]. В іншому випадку місто знімало з себе відповідальність за подальше їх існування.

Холодне мовчання родин померлих було відповіддю на постанову магістрату. На засіданні міської ради 27 травня 1908 р. ухвалено видати опис цвинтаря. Його виконав Францішек Яворський у статті «Городоцький цвинтар» (1908 р.), яка увійшла до тому «Львівської бібліотеки» («Biblioteki Lwowskiej»), видрукуваній у книгарні Ґубриновича і Шмідта товариством шанувальників минулого Львова [9]. У 1908 р. на цвинтарі налічувалося біля 70 надгробків, на той час була також книга реєстрації поховань з кінця XVIII — початку XIX століть, єдине джерело для виявлення прізвищ похованих осіб та перенесені могили після закриття кладовища [9, s. 20].

Найстарші приватні пам'ятники Городоцького цвинтаря, згідно з описами Владислава Цесельського та Францішка Яворського, належали Францішку Герману (†1792 р.), цехмайстру мильного цеху, Антонію Крістеллі (†1792 р.), фіскальному ад'юнкту, та Василю Мацєвичу (†1799 р.), касиру міської економії [9, s. 76]. З опису цвинтаря, виконаного Яворським, відомо, що надгробок Германа мав вигляд горизонтальної кам'яної плити з епітафійним написом.

На початку XIX ст. на цвинтарі ховали переважно німецьку бюрократію, і тому Яворський писав, що цвинтар тоді мав вигляд провінційного німецького «friedhofu», на якому в 1830—1840-х роках часто зустрічалися характерні для перехідного періоду від класицизму до романтизму надгробки у стилі бідермаєру. Польські надгробки зустрічалися у той час рідко.

На цвинтарі знаходилися могили відомих львівських родин: Кріммерів — від 1843 до 1873 років, Броєрів — з 1817 і 1819 років, Ундерків, Волінських, Дістлів та інших, які пізніше були перенесені, переважно їхніми родинами, на Личаківський цвинтар. До цікавих пам'яток відносилися надгробки Матвія Квізали (†1800 р.), Маріанни Шванн (†1805 р.), Фелікса Петринського (†1819), Петера Даре та Клари Ґаттін (†1820), пивовара Йоганна Прохаски (†1821), родини Шафстендера (†1823 р.), австрійського барона, таємного радника і президента львівського крайового суду Ґеорґа Ехснера (†1829 р.), Райнера Юзефа фон Клепсе (†1835), польського патріота, борця за відродження Польщі Євгенія Улатовського (†1836 р.), Йоганна Нікітша (†1837 р.), Томаша Ґлінського (†1854), Вітольда Малаховського (†1865) та інших [9, s. 21—26, 29]. До особливо цінних скульптурних надгробків відносилися пам'ятники професора медицини Львівського університету Яна Махана (†1809 р.) та його дочки Юзефи Махан (†1815 р.). Гробівець родини Яна Махана, зокрема його дочки Юзефи, з фігурою плачки (ймовірно, що авторства Антона Шімзера), був перенесений у 1880-х роках на Янівський цвинтар, де його можна тепер побачити. Він збережений донині у доброму стані. Надгробок Яна Махана, який, на думку львівського мистецтвознавця Юрія Бірюльова, виконав у 1824 р. скульптор Гартман Вітвер при участі свого учня Антона Шімзера, після ліквідації Городоцького цвинтаря був перенесений у 1880-х роках на Личаківський цвинтар. Він збережений у за-

довільному стані і стоїть тепер на гробівці родини Айвасових на 67-му полі.

Неподалік від поховання Яна Махана на Городоцькому цвинтарі був похований професор, а в 1825 р. перший раз ректор Львівського університету, німець за походженням з Баденського князівства Юзеф Маус (†11.10.1856). Він був захоронений біля могили своєї дружини Марії (†10.07.1831) та дочки Джоанни (†1856), яка вийшла заміж за графа Петра Бруніцького, та другої дочки Алоїзи (†1844) [9, s. 38]. Юзеф Маус приїхав до Львова просто з імператорського двору, де був учителем тодішнього наступника трону Австрії архікнязя Фердинанда. Родина Мауса, окрім Алоїзи, була перепохована до каплиці його зятя, графа Петра Бруніцького, яка розташована і збережена дотепер на 71-му полі Личаківського цвинтаря [1, арк. 40].

До оригінальних сепулькральних пам'яток Городоцького цвинтаря відносився мурований гробівець, який знаходився на його початку з правого боку. На ньому на одній з таблиць був вирізьблений з каменю візерунок хустки святої Вероніки з польським написом. Як припускав Францішек Яворський, це була одна зі станцій Мук Христових, яка у давньому Львові проходила від ратуші до костелу святого Хреста на Янівській дорозі [9, s. 39]. Три наступні таблиці були незбережені, а четверта з рококовим обрамуванням мала напис, який свідчив про те, що це був гробівець Маріанни Шванн (†1804), дочки львівського пивовара. Вірогідно, що родина померлої з пієтетом відносилася до давньої, неіснуючої на той час дороги Мук Хрестових, і водночас, бажаючи оздобити гробівець своєї дочки, вмурувала таблиці з її станцій.

У 1874 р. на цвинтарі зведено останній кам'яний надгробок, під яким були поховані останки Клари Ґраф, відомої на той час співачки німецького театру [9, s. 39]. Її чоловік Фердинанд Ґраф, капітан з 51 піхотного полку, який помер 31 серпня 1875 р., у переддень закриття кладовища, велів поховати себе біля коханої дружини. Він був останнім з похованих осіб на Городоцькому цвинтарі.

З досліджень пам'яток Городоцького цвинтаря Владислава Цесельського відомо, що на ньому, як і на Личаківському, зустрічалися зразки первісних для Львова скульптурних фігур плачок та жалібниць, датованих кінцем XVIII — початком XIX століття. Жіночі фігури представляли біль, жаль або смуток і нагадували класицистичні твори Антона та Йоганна Шімзерів з Личаківського цвинтаря. Літературні джерела засвідчують, що надгробок Яна Дістля (†1866), виконаний скульптором Павлом Евтельє, представляв генія смерті і жіночу постать під хрестом; надгробок Йоганна Нікітша був прикрашений постаттю засмученої жінки з дитям на руках при постаменті з урною [7, s. 152]. Надгробний пам'ятник Юзефи Махан, дочки професора медицини Яна Махана, прикрашала статуя жінки на колінах, поставлена на високому постаменті [5, s. 54]. Скульптура вирізнялася з-поміж інших на цвинтарі. Торс її був похилений, голова піднесена, руки затиснені і опущені до колін. Вираз обличчя жінки був шляхетний та натуральний, статуя уособлювала біль, а дві інші фігури, поміщені на надгробній плиті, символізували жаль і смуток та доповнювали фігурну композицію пам'ятника. Всі фігури були одягнені у стародавні шати. Оригінальна жіноча постать була поміщена на постаменті надгробка Томаша Ґлінського. Вона обіймала урну, а в руках тримала вінок з квітів. Подібні фігури плакальниць прикрашали також надгробки Райнера фон Клепсе, Євгенія Улатовського та Йоганна Нікітша.

На початку XX ст. історик та реставратор Францішек Яворський пропонував перетворити Городоцький цвинтар на публічний парк і, таким чином, зберегти колону та уцілілі рештки давніх надгробків [8, s. 152]. Ця ідея цілком не була б профанацією для неуцілілого цвинтаря, оскільки, на думку історика, публічний парк слугував би тоді благословенням для живих, виразом пієтизму для запущених та незбережених могил. На жаль, до його порад тоді не прислухалися. Незадовго до Першої світової війни був створений проект перебудови збережених решток цвинтаря (в тому числі й уцілілої колони) на невеликий відпочинковий парк для мешканців цієї околиці Львова [10, s. 154]. Такі відпочинково-меморіальні парки-некрополі з давніми сепулькральними пам'ятками на той час були поширеними в Європі.

28 грудня 1908 р. професор Владислав Абрагам склав звіт про нищення пам'яток на Городоцькому цвинтарі і надіслав його до центральної комісії пам'яток історії та мистецтва у Відні [2, с. 1—8]. У звіті професор Абрагам пропонував на території неіснуючого Городоцького цвинтаря закласти відпо-

чинковий парк. Центральна комісія у Відні підтримала цю ідею у листі до В. Абрагама від 18 січня 1909 р. 27 квітня 1909 р. професор звертається до президіуму магістрату м. Львова з цим питанням. 28 січня 1909 р. на замовлення магістрату виконано ситуаційний план цвинтаря, який тоді займав площу близько трьох моргів. 12 лютого 1909 р. В. Абрагам виконав проект відпочинково-меморіального парку на місці Городоцького цвинтаря, який мав стати справжньою оздобою міста [2, с. 8]. За проектом парк мав мати вільне планування. Деякі уцілілі надгробки мали залишитися на цвинтарі, знищені надгробки заплановано розібрати, закласти паркові доріжки та розмістити лавки. Колона Матері Божої мала реставруватися і залишитися на своєму місці на території нового парку. Однак до реалізації проекту не дійшло, хоч проект парку з підписом автора Владислава Абрагама зберігся.

На початку XX ст. запущений Городоцький цвинтар поступово занепадав. На захист старого цвинтаря виступала газета «Kurjer Lwowski». В номері від 13 липня 1916 р. газета повідомляла, в якому жалюгідному стані він знаходиться. «Сьогодні, — писав «Kurjer Lwowski», — частина цвинтаря вже заростає сосною, молодь гуляє, спустошуючи його... Колона Матері Божої, колись — колос у рококовому стилі, сьогодні повністю обдерта». У вересні цього ж року Станіслав Рахвал писав, що огорожу цвинтаря місцеві люди використали на опалення помешкань, злодії повиносили коштовніший метал, на колишніх могилах влаштований базар [11, s. 2]. Не випадково львівський історик Ф. Яворський писав, «що найгіршими на Городоцькому цвинтарі були живі люди» [9, s. 7].

У 1920-х роках був проект перенесення і встановлення пам'ятної колони біля палацу архієпископа під Високим замком [8, s. 151—152]. Однак львівські консерватори пам'яток архітектури з Ґрона консерваторів Східної Галичини (Grono konserwatorów Galicji Wschodniej) негативно поставилися до цієї ідеї магістрату. На їх думку пам'ятку не можна було переносити з одного місця на інше, тим більше, що вона встановлена з певною метою і протягом довгих років була символом і осередком Городоцького цвинтаря [8, s. 152].

Паралельно з проектом перенесення пам'ятної колони львівські консерватори пам'яток, турбуючись долею давніх надгробків Городоцького, Жовківського та Стрийського цвинтарів, запропонували магістрату перевезти їх на Личаківський цвинтар. Перевезені пам'ятки інженер Ігнацій Дрекслер планував розмістити під огороджуючим муром з внутрішньої сторони Личаківського цвинтаря, вздовж вул. святого Петра (тепер — вул. І. Мечнікова). З цією метою необхідно було добудувати критий портик, що мав йти вздовж муру, який огороджував кладовище. Це дало б змогу створити єдиний у своєму роді цвинтарний лапідаріум, який би додав атракційності прекрасному Личаківському цвинтарю, збагативши його стількома великими вартісними пам'ятками [8, s. 151—153]. У 1925 р. консерватор пам'яток Богдан Януш писав у «Wiadomościach Konserwatorskich»: «Мусимо його *(Личаківський цвинтар — прим. автора)* збагатити стількома цінними пам'ятками, щоб завжди був занадто дорогий, щоб колись ніхто не наважився так з ним поступати, як з тими трьома (тобто Папарівкою, Городоцьким та Стрийським цвинтарями), знищеними вже назавжди» [8, s. 152—153]. Прикро, але і ця ідея також залишилася нереалізованою.

У 1908 р. на фрагменті Городоцького цвинтаря зі сходу при колишній вул. Кентшинського, 30 і 32 (тепер при вул. Федьковича, 30 міститься Будинок фізичної культури залізничників) постав за проектом архітектора Юзефа Пйонтковського будинок польського спортивного товариства «Сокіл 2». У той же час з другого боку цвинтаря — з заходу почав розбудовуватися та займати його колишню територію заклад невиліковнохворих Антонія та Вікторії Білінських, найдавніший з будинків якого постав ще у 1890—1897 роках за проектом Юліуша Ґохберґера. Після Першої світової війни територія Городоцького цвинтаря почала поступово забудовуватись сучасними будівлями. В 1932—1936 роках за проектом архітектора Ромуальда Мюллера був побудований Палац залізничників (тепер Будинок науки і техніки Львівської залізниці) при вул. Федьковича 54/56. Сквер перед головним фасадом цього будинку постав на фрагменті Городоцького цвинтаря, остаточно зліквідованого після Другої світової війни. Вільною від забудови залишилася лише невелика ділянка, що збігається з цим сквериком, та частина пл. Липневої, там, де тепер міститься Привокзальний базар.

Городоцький цвинтар — один з перших заміських цвинтарів Львова, який виник у кінці XVIII ст. внаслідок прогресивних реформ Йосифа II та завдяки розширенню міста отримав статус міського і став одним з перших офіційних кладовищ у Львові, на якому хоронили людей згідно з загальноприйнятими європейськими традиціями того часу. Прикро, що досі цвинтар, на якому були колись поховані галицькі митрополити Григорій Яхимович, Спиридон Литвинович та Антон Ангелович та інші видатні особи, досі не позначений хоч би пам'ятним знаком, який засвідчував би існування давнього Городоцького цвинтаря. З огляду на значну історико-меморіальну та культурну цінність кладовища варто було б відзначити колишню його територію пам'ятною каплицею, або хоча б пам'ятним хрестом.

1. Державний архів Львівської області. — Ф. Р 3152. — Оп. 1 — Спр. 46. — 258 арк. — (Записи цвинтарного поля № 71 на Личаківському цвинтарі).
2. Центральний державний історичний архів України у м. Львові. — Ф. 52 [Магістрат м. Львова, роки]. — Оп. 1. — Спр. 37. — 8 арк. — (Заява, кошторис та плани консерватора Львівському магістрату у справі збереження архітектурних пам'яток Городоцького кладовища).
3. *Крип'якевич І.* Історичні проходи по Львові / Іван Крип'якевич ; авт. передм. Я.Д. Ісаєвич ; упоряд., текстолог., опрац. і приміт. Б.З. Якимовича ; упоряд. іл. матеріалу Р.І. Крип'якевича ; худож. В.М. Павлик. — Львів : Каменяр, 1991. — 167 с. : іл.
4. *Charewiczowa Ł.* Klęski zaraz w dawnym Lwowie / Łucja Charewiczowa. — Lwów, 1930. — 102 s. : il.
5. *Ciesielski W.* Pomnikowe rysy z cmentarzy lwowskich / Władysław Z. Ciesielski. — Lwów : nakładem Edwarda Kreutza, 1890. — 97 s.
6. Dodatek tygodniowy do Gazety Lwowskiej. — Lwów, 1851. — № 30, 31.
7. Ilustrowany przewodnik po Lwowie i powszechnej wystawie krajowej. — Lwów : wyd. przez Towarzytstwo dla rozwoju i upiększenia miasta, 1894. — 200 s. : il.
8. *Janusz B.* Zniszczone cmentarze Lwowskie / B. Janusz // Wiadomości konserwatorskie. — Lwów, 1925. — № 5—6. — S. 150—151.
9. *Jaworski F.* Cmentarz Gródecki we Lwowie / Franciszek Jaworski. — Lwów : nakl. T-wa miłośników przeszłości Lwowa, 1908. — 62 s. : il.
10. *Orłowicz M.* Ilustrowany przewodnik po Lwowie ze 102 ilustracjami i planem miasta / M. Orłowicz // Zjednoczone zakłady kartograficzne i wydawnicze tow. naucz. szkół. średn. i wyż. s. a. — Lwów ; Warszawa, 1925. — 273 s. : il. — (Wydanie drugie rozszerzone ; Książnica-Atłas).
11. *Rachwał S.* Cmentarz Gródecki / Stanisław Rachwał // Kurier Lwowski. — Lwów, 1916. — 22 września. — № 475.
12. *Schneider A.* Przewodnik po mieście Lwowie / Antoni Schnaider ; Wydanie drugie z planem miasta. — Lwów, 1875. — 198 s.

Khrystyna Kharchuk

ON FORMATION OF HORODOK CEMETERY IN LVIV
(2nd half XVII to late XIX cc.)

In chronological sequence the article has examined formation of Lviv suburban Horodok cemetery from its foundation in the second half XVII c. to the closure of it. Main reasons for foundation of cemetery as one of the first Lviv suburban ones have been exposed. A brief analysis in historical and artistic monuments of the cemeteryhfs been presented. Nowadays Horodok cemetery belongs to unsaved monumental memorial and cultural heritage of Western Ukraine.

Keywords: suburban cemetery, burial, historical and memorial heritage, monument of history.

Христына Харчук

ФОРМИРОВАНИЕ ГОРОДОКСКОГО КЛАДБИЩА ВО ЛЬВОВЕ
(вторая половина XVII — конец XIX в.)

В статье в хронологической последовательности исследуется процесс формирования Городокского кладбища в г. Львове от основания во второй половине XVII в. до его закрытия. Проанализированы основные причины возникновения кладбища как одного из первых загородных кладбищ Львова. Представлен краткий анализ историко-художественных памятников кладбища. Городокское кладбище — это на сегодня несохранившийся памятник историко-мемориального и культурного наследия западного региона Украины.

Ключевые слова: загородное кладбище, некрополь, захоронение, историко-мемориальное наследие, памятник истории.



Дарія ЯНКОВСЬКА

ОРНАМЕНТ ТЛА ЯК АТРИБУТИВНИЙ ЕЛЕМЕНТ ПРИ РЕСТАВРАЦІЙНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ІКОН кінця XV — XVIII ст.

У статті проводиться аналіз орнаментів тла західноукраїнських ікон кінця XV—XVIII ст. у контексті атрибуції творів іконопису при реставраційних дослідженнях. Розглянута стилістична еволюція орнаментального оформлення українських ікон означеного періоду, причини традиції орнаментування тла на іконах, основні варіанти орнаментів тла галицьких і волинських ікон.

Ключові слова: ікона, західноукраїнський іконопис, орнаментика тла, орнаментальні схеми, східні впливи.

Орнамент тла українських ікон кінця XV—XVIII ст. створює декоративне оформлення іконографічних сюжетів та образів святих, виконаних у техніці живопису, і представлений візерунками, різьбленими чи гравійованими у левкасному грунті з наступним золоченням (рідше сріблінням). Орнаментика ікон розвивалася у контексті мистецьких процесів, що відбувалися в Україні, поєднуючи давні традиції та нові інспірації у сфері орнаментального мистецтва, і у своєму розвитку впродовж означеного періоду пройшла певну еволюцію. Орнаменти тла відзначаються певними ознаками, характерними для конкретних періодів і регіонів створення ікон, і можуть стати атрибутивним елементом при реставраційних дослідженнях. Володіючи інформацією про типові характеристики і види орнаментальних візерунків на тлі, що побутували у визначений час в конкретно взятому регіоні, можемо говорити про орнамент як елемент атрибуції, допоміжний як при визначенні авторства, місця, часу створення ікони, так і при самій реставрації пам'яток.

Золочене орнаментоване тло, порівняно із західноєвропейським живописом, було відчутним анахронізмом [3, с. 51], архаїчним відгомоном середньовічного мистецтва, проте органічно поєднаним із загальним образно-декоративним ладом ікони та канонічно обґрунтованим східнохристиянською іконографією. Золочене тло ікон зі своєрідним комплексом орнаментів стало характерною ознакою українського іконопису кінця XV—XVIII ст.

В українських іконах золочене тло є продовженням візантійської традиції, в основі якої — символічність ікони як сакрального образу. Використання золота в сакральних зображеннях пов'язане з теорією світла у візантійській філософсько-богословській думці. Візантійська культура, зорієнтована на вищі духовні ідеали, поняттю «світло» надавала надприродного, божественного сенсу. Природне сонячне світло вважалося матеріальним відповідником несотвореного Божественного світла, візантійське розуміння якого пов'язане з вченням про Преображення світлом тіл на горі Фавор, коли Христос явив учням несотворене світло, що ним був Він Сам [1, с. 380—383].

Вчення про світло, розроблене візантійськими філософами-богословами (Псевдо-Діонісієм Ареопагітом, Григорієм Паламою [1, с. 77—79, 380—384]) потужно відобразилося в церковному мистецтві, сакральному малярстві зокрема, де відповід-

ником і символом світла — ідеального духовного чи видимого фізичного — вважалося золото. Золото тла ікони мало особливий зміст, який полягав у створенні умовного простору для сакрального образу, не викликаючи оптичних ефектів, пов'язаних з перспективою чи світлотінню, та символізувало перебування зображеного поза межами часу чи простору; підкреслювало всюдисутність Бога як світла [10, с. 53; 7, с. 35]. До XVII ст. у мові іконописців не було слова «фон» (тло).

Перед застосуванням фарби на ікону накладали «світло» (тобто золото), отже, писали ікону не на фоні, а на «світлі». Золото ікони — символ Божественного Світла, що наповнює Царство Небесне й проливається на світ у вигляді божественної енергії, через ікону зокрема; символ присутності в іконі Небесного царства [6, с. 93—95].

Орнаментування ікон, як і золочення, також є традицією, що походить з візантійських часів. Орнаментація тла, обрамлень та одягу персонажів зустрічається вже в ранніх творах сакрального малярства Візантії та країн східнохристиянського регіону (VI—XII ст.) [8, с. 39].

Збережені твори українського іконопису до кінця XIV ст. не виявляють зразків орнаментування тла, німбів чи обрамлень. Можемо лише припускати наявність орнаментації самих ікон у вказаний період і також те, що ці візерунки могли наслідувати орнаментику іконних шат, якими за часів Київської Русі прикривали тло ікон, про що свідчать писемні джерела X—XII ст. — літописи, житія, Києво-Печерський патерик зокрема.

Орнаментику українських ікон до XVII ст. розглядає М. Драган у відомій праці «Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.», де подає таблиці орнаментації німбів, тла й обрамлень на іконах XV—XVI ст. [2, с. 12, 14—15]. До кінця XV ст. тло і рамки, а також німби в іконах зазвичай гладкі, неорнаментовані, іноді використовується гравійований орнамент на німбах — геометричний сітчастої або променевої структури або лускоподібний.

Наприкінці XV і в першій половині XVI ст. характер орнаментації українських ікон змінюється. З кінця XV ст. з'являються візерунки на тлі й обрамленнях. Упродовж XVI ст. орнамент дедалі частіше використовується в декорі іконного тла і поступово стає характерною ознакою творів українського іконопису. Для оздоблення тла ікон XVI ст. переважно застосовувалися геометричні орнаменти у вигляді різноманітних решіток і сіток з декоративними мотивами у вічках або ж візерунки, скомпоновані з хрестоподібних елементів чи смуг складної конфігурації. Однією з найбільш поширених схем була сітка з ромбів із розетами у вічках. З другої половини XVI ст. в орнаментальному оформленні тла ікон з'являється рослинний орнамент; паралельно посилюється декоративність візерунків, сітчасті геометричні орнаменти ускладнюються. Орнаментація німбів в українських іконах XVI ст. — це розетки, кільця, хвилясті пагони з листками, інші рослинні мотиви. Обрамлення ікон означеного періоду декорувалися різноманітними рядовими орнаментами, серед мотивів — кільця, розетки, квіти і листки, зокрема акантові, спірально скручені стрічки, безкінечний рослинний пагінець із закрученими листками тощо — загалом це орнаменти рослинного або криволінійно-геометричного характеру.

Орнамент українських ікон кінця XV—XVI ст. відобразив спектр характерних для періоду стилістичних тенденцій: візантійських традицій іконописання, імпульсів пізньої готики, нових ренесансних віянь. Орнаменти обрамлень та німбів ікон XV—XVI ст. часто наслідують взірці рядових орнаментів або окремі мотиви візантійського чи готичного стилю.

Традиція орнаментування ікон має певні причини, серед яких: наслідування (імітація) коштовних металевих шат; потреба в абстрагуванні сакрального зображення на іконі (в поєднанні з символічним значенням золота ікони цьому сприяло оздоблення золоченого тла); створення додаткових ефектів емоційного впливу на глядача при нестійкому, мерехтливому свічковому освітленні храму; технологічні причини (орнаментація тла усувала рівномірність поверхні та приховувала недоліки і неякісне виконання); звернення до Середньовіччя і наслідування декору тла у готичному вівтарному малярстві [8, с. 40]; впливи українського народного мистецтва з його декоративністю [9, с. 54]; намагання прикрасити й оздобити сакральні зображення; з середини XVII ст. — вплив стилю бароко з його декоративністю, емоційністю, потягом до складності і багатоманітності, нагромадження форм, динамічності — золочена ефектна орнаментація тла ікон

якнайповніше відповідала тенденціям стилю. Тло ікон мало відповідати цілісному ансамблю іконостаса, і закономірно, що поряд з іконостасним різьбленням еволюціонувало до більшої насиченості, рельєфності та енергійності візерунка.

Ікони, створені впродовж XVII, а згодом і XVIII ст., демонструють систему орнаментації, цілком відмінну від декору творів іконопису попереднього періоду. Кінець XVI ст. є межею, часом повної зміни характеру іконної орнаментики.

У декорі творів іконопису, датованих кінцем XVI ст., продовжують використовуватися орнаменти, характерні для попереднього періоду розвитку орнаментики ікон, але також з'являються орнаменти з новим композиційним і стилістичним вирішенням. Це час поступового переходу принципів декорування ікон на новий рівень. Золочене орнаментоване тло починає відігравати одну з основних ролей в образно-декоративному вирішенні ікони. Твори українського іконопису кінця XVI—XVII ст. засвідчують зв'язок іконних орнаментів з характерними мистецькими процесами часу — панівними стилістичними напрямами і впливами, що надходили як із Заходу, так і зі Сходу. Впродовж періоду орнамент українських ікон не залишається однорідним, незмінним і не вичерпується кількома характерними різновидами. Багатство і розмаїття орнаментального оздоблення властиве пам'яткам ікономалярства різних осередків та іконописних майстерень, роботи різних майстрів і, звичайно, потужно виявляється в декорі ікон з відомих іконостасних комплексів XVII ст. — іконостасів Успенської церкви у Львові (1620—1630 рр.), П'ятницької церкви у Львові (1640-ті рр.), церкви Святого Духа в Рогатині (1650 р.), церкви Вознесіння в с. Волиця Деревлянська (1680—1682 рр.), церкви собору архангела Михаїла в с. Воля Висоцька (1688—1689 рр.), і найвидатніших комплексів кінця XVII ст. — іконостасу церкви Різдва Христового у Жовкві (1697—1699 рр.) та іконостасу церкви Пресвятої Трійці в Богородчанах, створеного для Скиту Манявського (1698—1705 рр.) — загальновизнаних шедеврів українського живопису роботи Івана Руковича та Йова Кондзелевича.

Певні варіанти іконних орнаментів є характерними для окремих майстрів (наприклад, І. Рутковича), чи іконописних майстерень (наприклад, малярського осередку так званого «волинського іконописця 1630 р.»). Припускаємо, що наявні на той час зразки орнаментики тла ікон у роботах відомих малярів і професійних майстерень переймалися і копіювалися у творах широкого кола іконописців, спрощено й узагальнено відтворювалися народними майстрами. Спостереження підтверджуються численними аналогіями орнаментів І. Рутковича, що відрізняються якістю виконання та часто більш спрощеним і узагальненим трактуванням прототипу.

Візерунки одного типу здебільшого поширювалися в межах одного регіону, і тому можемо говорити про орнаменти, характерні для волинської чи галицької шкіл іконопису, вивчення і типологізація яких допоможе при атрибуції ікон та реставраційних дослідженнях.

Орнаментика ікон кінця XVI—XVII ст. розвивалася в руслі загальних закономірностей еволюції сакрального малярства та мистецтва орнаменту в Україні, з одного боку, реагуючи на стилістичні впливи західноєвропейського мистецтва (тенденції ренесансу, маньєризму, бароко), та, з іншого, — відображаючи характерні для періоду мистецькі імпульси з країн мусульманського Сходу.

Тло ікон кінця XVI—XVII ст. зазвичай орнаментоване складними за структурою та насиченими орнаментальними мотивами візерунками; паралельно зустрічаються ікони з гладким неорнаментованим тлом та нескладною орнаментикою, проте у меншій кількості. Домінантну роль утримують рослинні орнаменти, скомпоновані на основі сітчастих схем. Порівняно з попереднім періодом орнаментація тла українських ікон кінця XVI — XVII ст. багатша, різноманітніша, відзначається більшим репертуаром декоративних мотивів, а також виявляє спільні ознаки з візерунками на коштовних привізних (східних або італійських) тканинах [4, с. 92].

Як відомо, на теренах Галичини діяло кілька осередків іконописання, серед яких провідна роль з кінця XVI — у першій половині XVII ст. належала Львову. Орнаменти ікон, що походять зі Львова та околиць міста, ілюструють характерні для свого часу вирішення декору тла — це рослинні орнаменти з мотивами, закомпонованими у схему сітки.

Період розквіту львівської школи малярства збігається із часом панування ренесансних тенденцій і

водночас впливів нідерландського маньєризму та східних впливів у мистецтві західноукраїнських земель. Львів, як потужний торговельний та економічний центр, був перехрестям мистецьких зв'язків і впливів — східних і західних, надаючи майстрам можливість використовувати у своїй діяльності чужоземні взірці образотворчого мистецтва та художнього ремесла в якості джерел інспірацій. Мистецькі процеси періоду відобразилися в орнаментах галицьких ікон, зокрема ікон львівської школи, в яких простежуємо ренесансні або маньєристичні ознаки та впливи мистецтва Сходу.

Окремі типи орнаменту характерні для ікон з Успенського та П'ятницького іконостасів. Зокрема, орнаментика ікон Успенського іконостасу споріднена зі стилістикою маньєризму. У П'ятницькому іконостасі, все ще ренесансному, починають окреслюватися риси бароко, що властиве й орнаментам тла на іконах. У виборі орнаментальних мотивів цього іконостасного комплексу простежуються також східні впливи, що характерно для багатьох інших творів львівського іконописного осередку, як і для декору західноукраїнських ікон кінця XVI—XVII ст. загалом. Ікони «Св. Федір Тирон» з церкви св. Миколая у Львові, «Св. Февронія з житієм» з Перемишльщини, «Св. Іоанн Богослов з житійними сценами» з Кагуєва (всі — НМЛ) демонструють характерні зразки орнаментального вирішення іконописних творів першої половини XVII ст. Подібні візерунки з різницею у виборі орнаментальних мотивів та щільністю їх розташування на площині є типовими для декору ікон інших осередків ікономалярства Галичини, зокрема вишенського. Існування однакових візерунків тла в іконах різних шкіл свідчить про наявність типових зразків такої орнаментики, можливо, альбомів, що поширювалися, припускаємо, найчастіше у межах одного регіону (орнаментика волинських ікон, хоча й зберігає однакові стилістичні принципи з орнаментикою галицьких ікон, все ж репрезентована дещо відмінними орнаментальними рисунками).

Споріднені за стилістикою рослинні орнаменти різної якості виконання декорують тло ікон першої половини XVII ст., що походять з багатьох міст і сіл Галичини; вочевидь, на художньому вирішенні цих орнаментів позначився вплив провідного львівського малярського осередку.

Від середини XVII ст. характер орнаментики українських ікон змінюється переважно внаслідок поширення в українському мистецтві естетичних принципів і стилістичних засад бароко. Зміни в орнаментиці відбуваються в руслі загальної еволюції українського малярства, яке з середини XVII ст. вступає у новий етап розвитку. У другій половині XVII ст. відбувається розвиток нового потужного мистецького осередку в Жовкві — резиденції короля Яна III Собеського [4, с. 56].

Барокові тенденції виразно виявилися в орнаментиці творів провідного жовківського майстра Івана Рутковича. Є кілька різновидів різьбленого по левкасу орнаменту в іконах І. Рутковича, які продовжують характерний для XVII ст. принцип декору тла ікон — компонуються з рослинних мотивів у схемі сітки, проте більш складне трактування та широке використання мотиву аканта засвідчують ознаки барокового стилю. Орнаменти ікон І. Рутковича поширювалися як у колі жовківських малярів, так і були взірцем для художників інших осередків іконописання. Зокрема, орнаментальний рисунок тла ікон апостольського ряду іконостасу з Волі Висоцької, що з деякими відмінностями повторюється в євангельських сценах Жовківського іконостасу (з церкви Собору Пресвятої Богородиці у Новій Скваряві, виконаного для церкви Різдва Христового у Жовкві (1697—1699 рр., знаходиться в НМЛ), є одним із найбільш популярних орнаментів у оздобленні ікон упродовж другої половини XVII ст., хоча й зустрічається у більш ранніх пам'ятках — у першій половині і середині століття. Орнаментація тла ікон іконостасу церкви Святого Духа в Рогатині (1650 р.) ґрунтується на використанні саме цього типу візерунка, як і декор тла окремих творів з колекції Національного музею у Львові та Рівненського краєзнавчого музею — «Різдво Христове» середини XVII ст. зі с. Нова Скварява (НМЛ), «Архангел Михаїл» другої половини XVII ст. зі с. Ульбарів (РКМ) та ін.

Орнамент волинських ікон кінця XVI—XVII ст. також розвивався відповідно до загальномистецьких процесів доби і характеризується стилістичною спорідненістю з орнаментами ікон Галичини. Проте в оздобленні творів волинського іконопису набули поширення інші різновиди орнаментальних візерунків. Своєрідним орнаментальним рисунком різь-

бленого золоченого тла з чітко вираженою ромбовидною структурою та застосуванням рослинних мотивів східного походження характеризуються твори з малярського осередку «волинського іконописця 1630 р.», наприклад «Покрова Богородиці» та «Богородиця Одигітрія» першої половини XVII ст. з Покровської церкви с. Бобли. Можливим є існування альбомів з типовими для цієї майстерні зразками орнаментів [5, с. 200]. Цілком інший характер орнаментального декору на тлі властивий групі ікон, виконаних у іконописній майстерні Михнівського Стрітенського монастиря (Волинське Полісся), яка працювала в останній чверті XVII — на початку XVIII ст.; одним із провідних тут був мотив виноградної лози. Характерні тенденції в орнаментальному оформленні ікон кінця XVII ст. простежуємо на прикладі ікон Богородчанського іконостасу (зберігається в Національному музеї у Львові), що був створений для Скиту Манявського у 1698—1705 рр. Йовом Кондзелевичем — найвидатнішим волинським іконописцем на межі XVII—XVIII століть. Ці орнаменти динамічніші, енергійніші, складніші та інтенсивніші за ритмом порівняно з декором тла галицьких і волинських ікон першої половини XVII ст. і сформовані на стилістичних засадах бароко.

Принцип декору тла — типово бароковим рослинним (здебільшого акантовим) орнаментом — стає характерним для ікон усіх регіонів України у XVIII ст. Орнаменти на основі сітчастої схеми продовжують побутувати і в першій половині XVIII ст., але зустрічаються значно рідше, і кількісна перевага належить бароковому акантовому орнаменту (характерному, зокрема, для творів острозької іконописної майстерні першої половини XVIII ст.).

Заміна темперних фарб олійними поступово вивела з ужитку золочене гравійоване тло. Орнаментоване тло зберігається в українському іконописі впродовж XVIII ст., поволі поступаючись місцем краєвиду.

Орнаментальне оформлення українських ікон кінця XVI—XVII ст. значно відрізняється від іконних візерунків попереднього періоду (XV—XVI ст.). Увага майстрів концентрується насамперед на оздобленні золоченого тла ікон, орнаментування іконних рам зустрічається значно рідше, німби святих здебільшого не орнаментуються. Візерунки тла — це переважно рослинні орнаменти, або ж рослинні мотиви використовуються для заповнення геометричних елементів візерунка. Дослідження пам'яток українського іконопису кінця XVI—XVIII ст. засвідчує спільність розвитку орнаментики в іконах різних регіонів України: у стилістиці, використанні орнаментальних схем і мотивів. За розташуванням мотивів на площині тла можемо виділити дві групи орнаментів на іконах досліджуваного періоду — із впорядкованою структурою на основі сітки та з довільним розташуванням рослинних мотивів. Найбільш популярною є схема на основі рослинної ромбовидної сітки. Орнамент західноукраїнських ікон наприкінці XVI — у XVIII ст. не залишається незмінним, а проходить певну еволюцію, демонструючи тенденцію до ускладнення та урізноманітнення візерунків іконного тла у композиційних вирішеннях і трактуванні орнаментальних мотивів. В орнаментації ікон відобразилися впливи ренесансної, маньєристичної, барокової стилістики; вплив стилю бароко у другій половині XVII ст. спричинився до набуття іконними візерунками притаманних цьому стилю характеристик: динамічності, насичености, підвищеної декоративності, світлотіньових градацій, енергійності.

При реставраційних дослідженнях творів іконопису орнаментика тла може розглядатися як атрибутивний елемент, оскільки аналіз орнаментів західноукраїнських ікон кінця XVI—XVIII ст. дає змогу віднести твір до конкретної школи чи майстерні, визначити період створення ікони.

1. *Бычков В.В.* Малая история византийской эстетики / В.В. Бычков. — К. : Полиграфкнига, 1991. — 407 с.
2. *Драган М.Д.* Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст. / М.Д. Драган. — К. : Наукова думка, 1970. — 202 с.
3. *Жолтовський П.М.* Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст. / П.М. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1983. — 179 с.
4. *Жолтовський П.М.* Український живопис XVII—XVIII ст. / П.М. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1978. — 327 с.
5. *Карпюк Л.* Матеріали до каталогу творів волинського іконопису XVII—XVIII ст. зі збірки Державного музею народної архітектури та побуту України / Л. Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація : зб. матеріалів міжнар. наук. конференції. — Луцьк : Волинський краєзнавчий музей, 2003. — С. 10—16.

6. *Лєпахін В.* Ікона та іконічність / В. Лєпахін. — Львів : Свічадо, 2001. — 287 с.
7. *Овсійчук В.* Оповідь про ікону / В. Овсійчук, Д. Крвавич. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. — 394 с.
8. *Сидор О.Ф.* Творчість Йова Кондзелевича та українське малярство кінця XVI — першої половини XVIII ст. : дис... канд. мистецтвознавства / О.Ф. Сидор. — Львів, 1994. — 188 с.
9. *Сидор О.Ф.* Орнаментальні мотиви в давньому українському малярстві / О.Ф. Сидор // Народна творчість та етнографія. — 1985. — № 5. — С. 53—57.
10. *Popova O.* Ikony. Ikony róznych kręgów kulturowych od VI w. po czasy wspólczesne / O. Popova, E. Smirnova, P. Cortezi. — Warszawa : Arkady, 1998. — 192 s.

Dariya Yankovska

BACKGROUND ORNAMENTS AS ATTRIBUTIVE ELEMENTS IN RESTORATION STUDIES ON WESTERN UKRAINIAN ICONS of late XV to XVIII cc.

An article has brought analytical review of ornaments in Western Ukrainian icons of late XV to XVIII cc. in the context of restoration research-works on icon painting. Stylistic evolutions of ornamental decorations in Ukrainian icons of mentioned period, origins of traditional background ornamenting in icons, main variants of background ornaments in Galicia and Volhynia icons have been presented and exposed.

Keywords: an icon, Western Ukrainian icon painting, background ornamentation, ornamental schemes, Eastern influences.

Дария Янковска

ОРНАМЕНТ ФОНА КАК АТТРИБУТИВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ В РЕСТАВРАЦИОННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ ЗАПАДНОУКРАИНСКИХ ИКОН конца XV — XVIII ст.

У статье проводится анализ орнаментов фона западноукраинских икон конца XV—XVIII ст. в контексте атрибуции произведений иконописи при реставрационных исследованиях. Рассмотрена стилистическая эволюция орнаментального оформления украинских икон указаного периода, истоки традиции орнаментирования фона в иконах, основные варианты орнаментики фона галицких и волынских икон.

Ключевые слова: икона, западноукраиинская иконопись, орнаментика фона, орнаментальные схемы, восточные влияния.



Ярослав ТАРАС

САКРАЛЬНЕ ДЕРЕВ'ЯНЕ БУДІВНИЦТВО МОЛДОВИ

Розглядаються дерев'яні церкви, подається їх типологія, архітектурно-планувальні та конструктивні рішення.

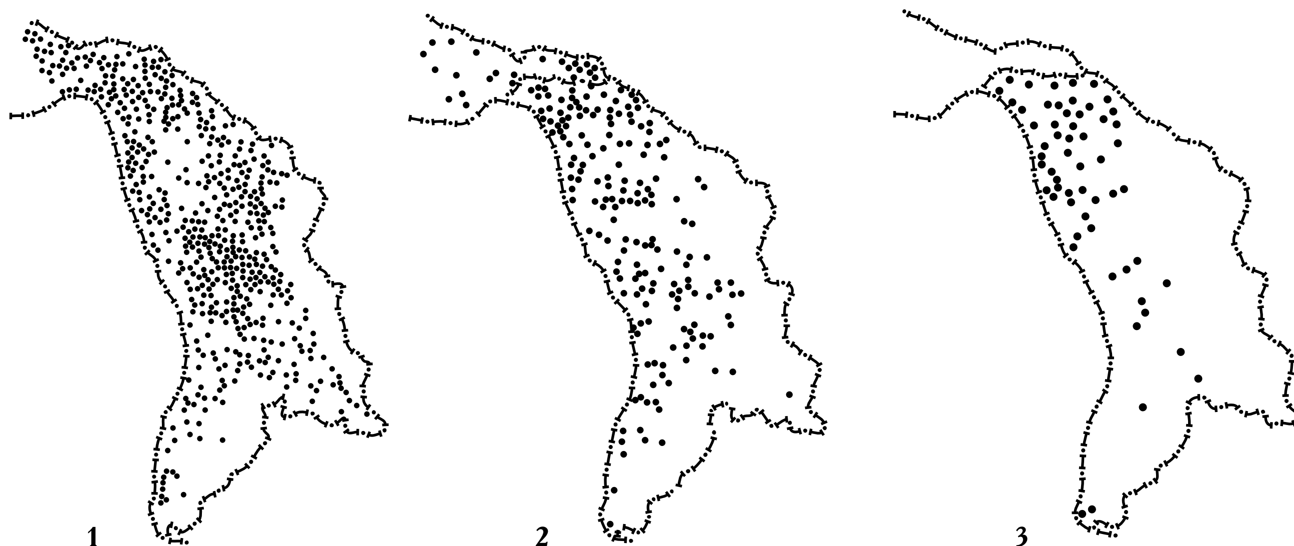
Ключові слова: Молдова, дерев'яні церкви, Буковинська архітектурна школа, дзвіниця, нава, бабинець.

Про найдавніші церкви із документів відомо, що вони були дерев'яними і будувалися ще в часи першого господаря Молдови Драгоша [13, р. 133]. Наскільки значна була роль дерева в розвитку сакрального будівництва, видно з перепису 1812—1813 рр. в Бессарабії — поряд з 42 мурованими церквами налічувалось 733 дерев'яні [7, с. 295]. Сьогодні на території сучасної Республіки Молдови збереглося біля 40 дерев'яних церков, з них 13 є пам'ятками архітектури [4].

Найбільша кількість дерев'яних церков знаходилась в Хотинському повіті, набагато менше — в Сорокському, Бєльському та Лопушнянському повітах. Оргіївський повіт, хоч і займав найгарнішу лісисту частину Бессарабії, мав досить невелику кількість дерев'яних церков. Це спричинене багатством кам'яних кар'єрів у цьому районі. В той же час в Кагульському повіті, який знаходився на території Буджацького степу, в пропорційному відношенні дерев'яних церков у загальному балансі було більше, аніж в інших повітах. Пояснюється такий стан відсутністю будівельного каменю в Кагульському повіті, що спричинилося до того, що всі старі дерев'яні церкви в XIX ст. тут ретельно зберігаються, а нові будуються із чамуру, рідко — з цегли. У згаданих повітах в XIX ст. йде заміна дерев'яних церков на муровані.

Сьогодні збереглася невелика кількість дерев'яних церков лише на півночі Молдови, поодинокі будівлі залишились в центральній частині та на півдні. На початок XIX ст. переважна більшість церков в Молдові була стовпної (каркасної) конструкції з плетеними стінами. Зрубних церков, чітко зазначених у джерелах, було небагато (Ґлодяни, Ґлодянський р-н; Бранiште, 1811, Суслень, 1801, Оргіївський р-н; Окниця, 1801, Окницький р-н; Келінешть, 1802, Фалештський р-н; Пуркар, Штефан-Водський р-н).

Бессарабська вчена архівна комісія подає нам наступну характеристику дерев'яних церков станом на 1812—1813 рр. Церкви будувалися з «дерева доброго» (Русени, 1793, Новоаненський р-н), з «дерева грубого» (Теребно, 1804, Єдинецький р-н; Бадража, Бринзени, Глодянський р-н; Костешти, 1804, Ришканський р-н); «дерева круглого» (Трінка, 1802, Єдинецький р-н); «дерева тесаного» (Табань, 1773, Бричанський р-н; Йординешти, 1777, Єдинецький р-н; Віішоара, 1797, Єдинецький р-н); «дерева різаного» (Фалешти, 1792, Фалештський р-н) [7].



Дерев'яні церкви Молдови: 1 — початок XIX ст.; 2 — кінець XIX ст.; 3 — 70—80 рр. XX ст. Рисунок Я. Тараса

Більшість церков мали стіни стовпно-дильові або плетені із хмизу, їх мастили глиною та білили (Кобань, 1808, Каменка, 1798, Глодянський р-н; Редіул-Маре, 1799, Дондушенський р-н; Стольнічени, 1809, Хинчештський р-н; Хилиуць, 1801, Ришканський р-н; Оленешть, 1798, Чобурчі, 1801, Штефан-Водський р-н).

Ще однією характерною ознакою сакрального будівництва Молдови є те, що найбільша кількість церков станом на початок XIX ст. була посвячена св. арх. Михайлу і Гавриїлу (310), св. Миколі (182) та Пр. Богородиці (136, в тому числі Успіння — 83, Різдва — 28, Покрови — 13).

Свідчення про давніші церкви маємо тільки з літописів та літературних джерел. За цими матеріалами можемо прослідкувати ґенезу розвитку сакральних об'єктів на території Молдови та подати їх типологію.

Найдавнішими в об'ємно-планувальному вирішенні є церкви, які в дослідників отримали назву хатнього типу. Щодо їх походження, не має однозначної відповіді. За дослідженнями Д. Щербаківського, Г. Логвина та ін., вони належать до буковинського типу або буковинської архітектурної школи [11, с. VIII; 2, с. 332]. Багато вчених встановило, що церкви цього типу є прототипом українських сакральних будівель XI—XIII ст. [11, с. 191]. Румунські дослідники вважають церкву-хату молдавським типом, який виник у XV ст. [1; 14]. Не вдаючись у цій статті до аргументації, кому належить цей тип, бо це окрема тема, вкажемо, що в княжі часи він був відомий і поширений на всій території України-Руси. Наприклад, церкви хатнього типу маємо в селі Куцеволівці на Дніпропетровщині, в селі Локачі на Волині і навіть в Білорусі — в селі Великі Жуковичі. Також дуже спрощеним є висновок про походження цього типу від хати. Витоки такої церкви лежать лише в типових прикметах хати: вхід через бабинець з півдня, який розташований ближче до нави, спільний для трьох об'ємів дах, наявність призьби довкола церкви. В той же час внутрішнє вирішення об'ємів монументальної будівлі не має нічого спільного з хатою. Розглянемо походження цього типу церков.

Дослідники появу буковинського типу церков пов'язують із наслідком заборони турками вертикального розвитку святині, тобто ховання верхів у піддаховий простір.

На думку Г. Логвина, «можна припустити, що [...] тип храму з одним дахом над всіма трьома зрубами зустрічався в глибокій давнині, архаїчні риси його збереглися лише в найпростіших буковинських, білоруських і російських храмах» [2, с. 332].

До початку XIX ст. цей тип сакральних будівель був основним у церковному будівництві всієї Молдови. Більшість церков, згідно зі станом на 1812—1813 роки, були дахового типу [7, с. 263]. Під тиском російського сакрального будівництва церкви цього типу в XIX ст. перебудовувались або через старість зносились.

Ареал розповсюдження церков дахового типу сягав за межі Молдови і найбільш монументальні будівлі збереглися на Буковині [5, с. 472—488]. Сьогодні в Молдові залишилось лише три церкви цього типу: св. арх. Михайла в селі Тирнова (Tyrnova), 1805, Дондюшенський р-н [4, с. 229], Успіння Пр. Богородиці в селі Гирбова (Gyrbova), 1775, Окницький р-н [4, с. 500; 5, с. 46—61] та св. арх. Михайла в селі Ротунда (Rotunda) 1802, Єдинецький р-н [4, с. 332—333; 5, с. 46—58].

Найкраще збереглася і не втратила свого первозданного вигляду церква в селі Тирнова (Tyrnova). Вона тридільна в плані, нава майже квадратна, вівтар п'ятистінний, а бабинець — прямокутний. Завдяки випусту верхніх вінців зрубів і опор на дерев'яні стовпи влаштований великий винос даху. Довкола вівтаря та південного фасаду влаштована призьба. Церква вкрита високим чотирисхилим дахом, що на заході переходить в багатосхилий, повторюючи план будівлі. Стіни обмазані глиною та побілені.

Тридільною є також церква в Ротунді (Rotunda), де нава квадратова, бабинець — прямокутний, вівтар трапецієвидний. Нава перекрита циліндричним склепінням, а вівтар — шестигранним наметом. Бабинець має пласку стелю. Всі три об'єми церкви вкриті спільним високим чотирисхилим дахом. На просторій підвищеній ділянці поряд з церквою збудована дзвіниця.

В Молдові церкви такого типу були, в основному, тридільними. Вхід в них та в інших церквах цього типу влаштовувався з півдня.

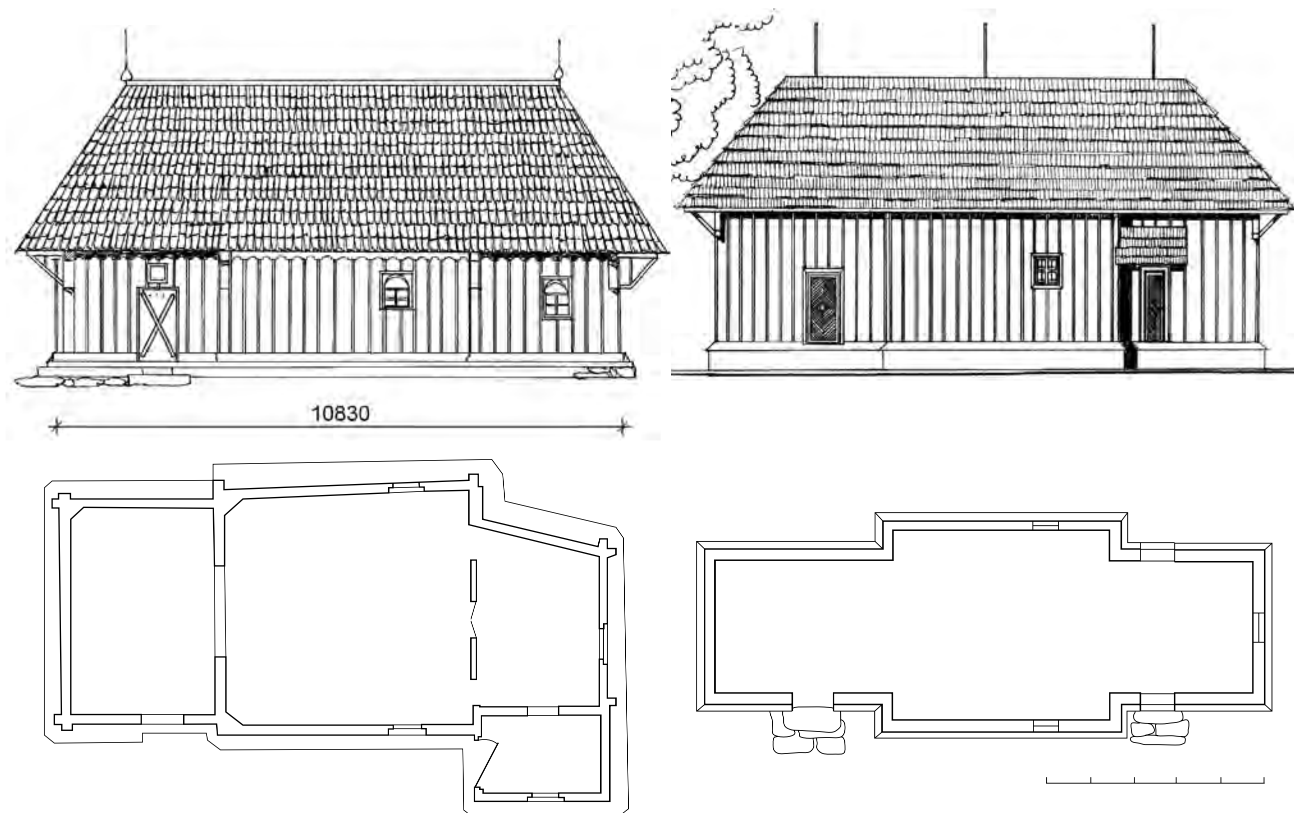
Необхідно відзначити, що гребінь дахів цих церков вінчали два хрести (Тирнова, 1805, Ротунда, 1802), інколи три (Гирбова, 1775). Дослідженням встановлено, що там, де церква має слабо виражену наву, перекриту пласким трапецієвидним або циліндричним склепінням, ставили два хрести. Поява трьох хрестів на гребені та декоративного ліхтаря посередині пов'язана з більш чітким зазначенням трьох просторів в інтер'єрі, тобто з появою над навою в піддаховому просторі півсферичного купола або високого циліндричного склепіння. Вінчання гребеня третім хрестом, посадженим посередині на яблуко, або сліпим ліхтарем, відбулося під впливом необхідності підсилити значення нави в сакральній споруді. Часто це робилося під час ремонтів. Зі сказаного випливає, що спочатку вінчання гребеня трьома хрестами відповідало суттєвим змінам у перекритті нави, пізніше — пов'язане з виділенням трьох просторів церкви.

В церквах дахового типу завдяки максимальному використанню піддахового простору майстрам вдалося в півтора рази збільшити об'єм нави, вівтаря та бабинця.

Церкви з декоративним сліпим ліхтарем над навою, який має логічний зв'язок з внутрішнім простором, є однією з ланок еволюційного розвитку будівель дахового типу храму. Такі церкви ми маємо в селах Хорешть (Khoresht), XVIII ст., Фалештський р-н [4, с. 733—734], Застинка (Zastynka), 1715, Сорокський р-н [4, с. 693].

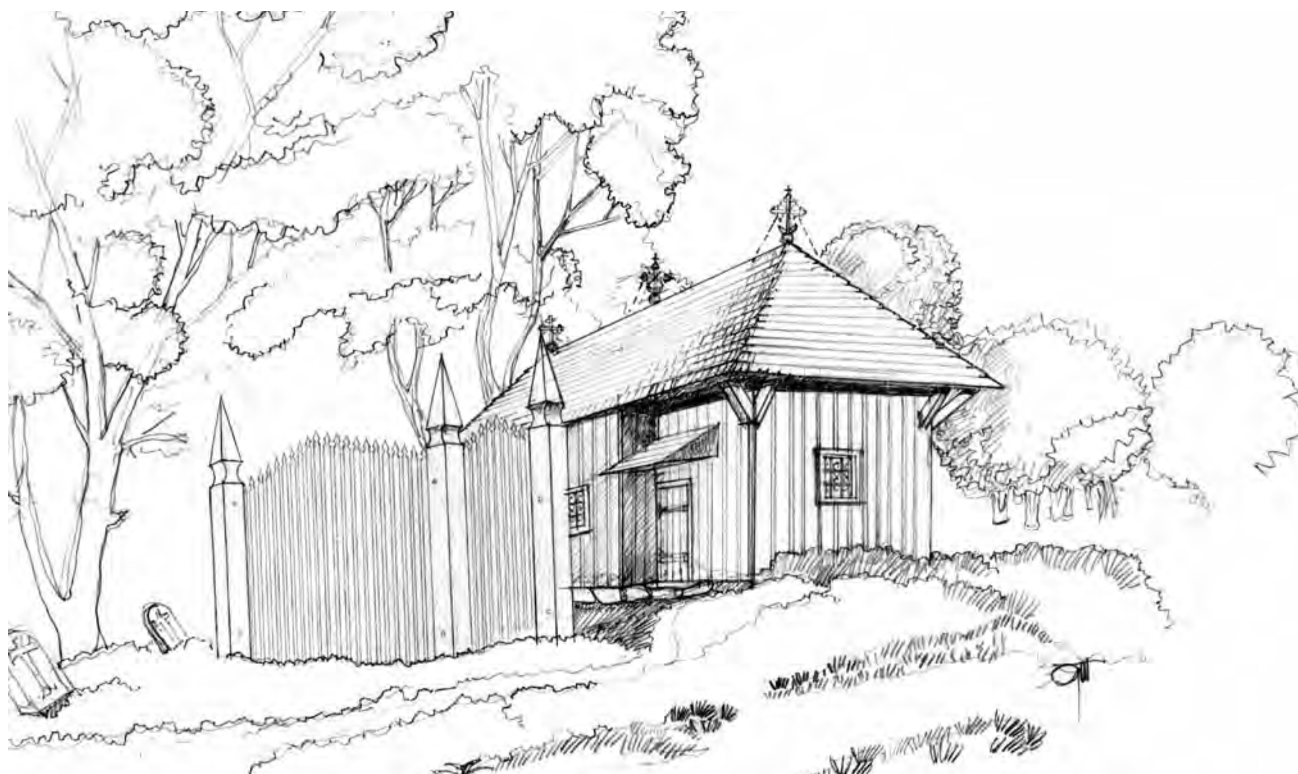
Поява сліпого ліхтаря, а пізніше — спорудження посередині гребеня декоративного барабана, увінчаного банею, відноситься до XIX ст. Так змінила свій первісний вигляд церква св. Михайла в с. Хорешть, де посередині гребеня встановлено сліпий барабан, увінчаний цибулястою банею.

Упродовж багатьох століть народні зодчі чітко дотримувались традиційного сакрального будівництва. Світові стилі — готика, ренесанс, бароко, класицизм не змогли в основі змінити об'ємно-планувальне рішення дахового типу святині. Лише прихід із Західної Європи об'ємно-планувального вирішення сакральної будівлі, де в одному об'ємі пов'язувалась церква і дзвіниця, не оминуло і Молдову. Це нововведення було сприйняте по-своєму. Народні будівничі знайшли таке вирішення, при якому традиційна структура храму з входом з півдня та просторове вирішення були збережені. Вхід в церкву, як і давніше, здійснювався з півдня, але через нижній ярус дзвіниці, який використовувався як присінок (церква св. арх. Михайла в селі Сударка (Sudarka), 1793, Дондюшенський р-н [4, с. 224], церква св. арх. Михайла і Гавриїла в селі Петрушень (Petrushen), 1702, Ришканський р-н) [4, с. 646], або як відкритий ганок (церкви в селах Репчунь, 1774, Форкома, 1773, Броштань XVIII ст. — всі в Румунії [14, p. 80—81]. «Приставлена» дзвіниця з відкритим першим ярусом до церкви була характерною для Нямецької області Запрутської Молдови. Другий ярус її завершувався зрізаною пірамідою, галереєю та пірамідальним верхом. Ці дзвіниці чітко пов'язані з основним об'ємом: перший ярус докладно збігається з висотою стін



Церква св. Михайла, с. Ротунда (Rotunda), 1802, Єдинецький р-н. Південний фасад, план. План, рисунок Я. Тараса

Церква Успіння Пресвятої Богородиці, с. Гирбова (Gyrbova), Окницький р-н. 1775 р. Південний фасад, план. Рисунок Я. Тараса



Церква Успіння Пресвятої Богородиці, с. Гирбова (Gyrbova), Окницький р-н. 1775 р. Рисунок Я. Тараса

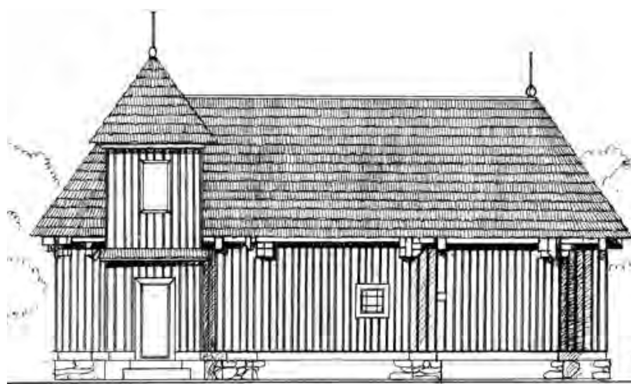
церкви, перехід другого ярусу здійснюється через піддашшя, яке по вертикалі зв'язане з основним дахом церкви. Верхній ярус-дзвіниця разом з верхом не перевищує висоти даху церкви. Якщо дивитись на таку церкву з півночі, то це типова дахова церква, а якщо з південного сходу, півдня чи заходу — то це нове об'ємно планувальне вирішення. Об'ємне рішення таких церков завжди тридільне, вони мають гранчастий бабинець і вівтар. Виникло це об'ємно-планувальне вирішення як результат взаємодії двох культурних течій сакрального будівництва — західної та східної, де місцеві традиції вдало і по-своєму синтезували західні впливи.

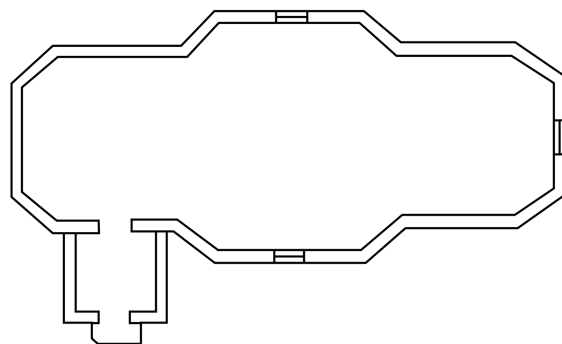
Сьогодні в Молдові збереглися лише дві пам'ятки архітектури цього типу — церкви в селах Сударка (Sudarka) і Петрушень (Petrushen). В селі Петрушень майстер приєднує дзвіницю до церкви через маленький перехід, рівний величині виносу даху. А в церкві в Сударці дзвіниця приставлена безпосередньо до стіни церкви. В останній — дзвіниця виконана за типом «четверик на четверику» і увінчана наметовим верхом. Церква має рідкісний план — восьмигранну наву та гранчасті вівтар та бабинець. Нава перекрита зімкненим склепінням, бабинець і вівтар мають пласку стелю по балках. Незважаючи на складність контуру плану стіни — зрубані, з тесаного дерева в чотири канти, з'єднані в кутах «в лапу», всі три об'єми перекриті високим двосхилим дахом, який на заході і сході переходить у п'ятисхилий. На кінцях його гребеня над вівтарем та бабинцем встановлено ковані хрести. Третій хрест вінчає дзвіницю.

Найстаршою дерев'яною церквою в Молдові вважається церква в селі Петрушень, яка має типовий план. Вона, як і церква в Сударці, тридільна, тризрубна, має гранчасті вівтар і бабинець. Нава церкви вкрита пірамідальним наметом, бабинець — пласкою стелею по балках, а вівтар — низьким наметом. Всі три зруби покриті високим двосхилим дахом, що з заходу і сходу повторюють гранчастий обрис стін. Відрізняється ця церква від церкви в селі Сударка ще й тим, що вхід у неї влаштовано через дзвіницю зі сходу, а не з півдня.

В дахових церквах з приєднаною дзвіницею з півдня на гребені даху ставились два хрести — над вівтарем та над бабинцем, а третій — на дзвіниці.

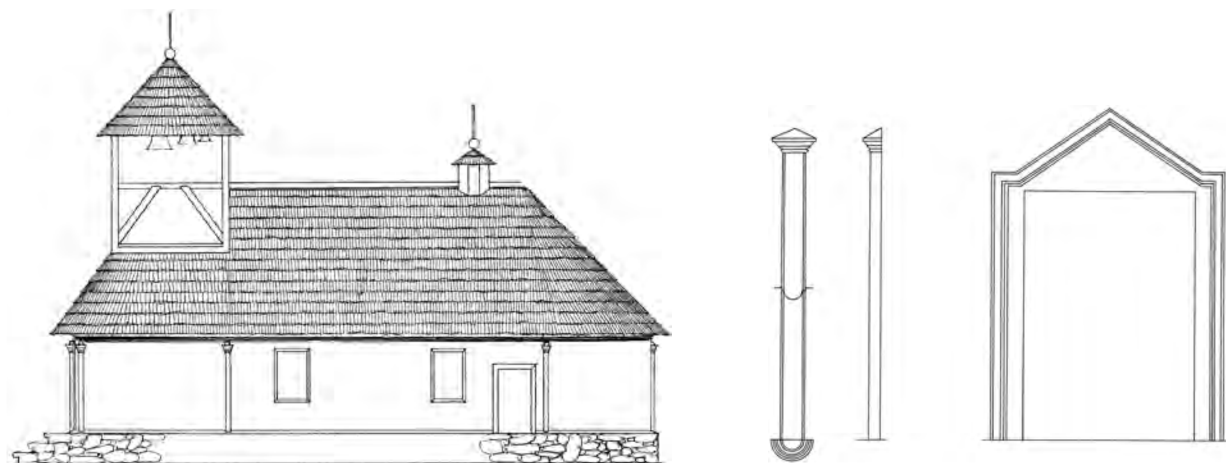
Із цього можна зробити висновок, що такий тип церков органічно випливає із типу дахової церкви.

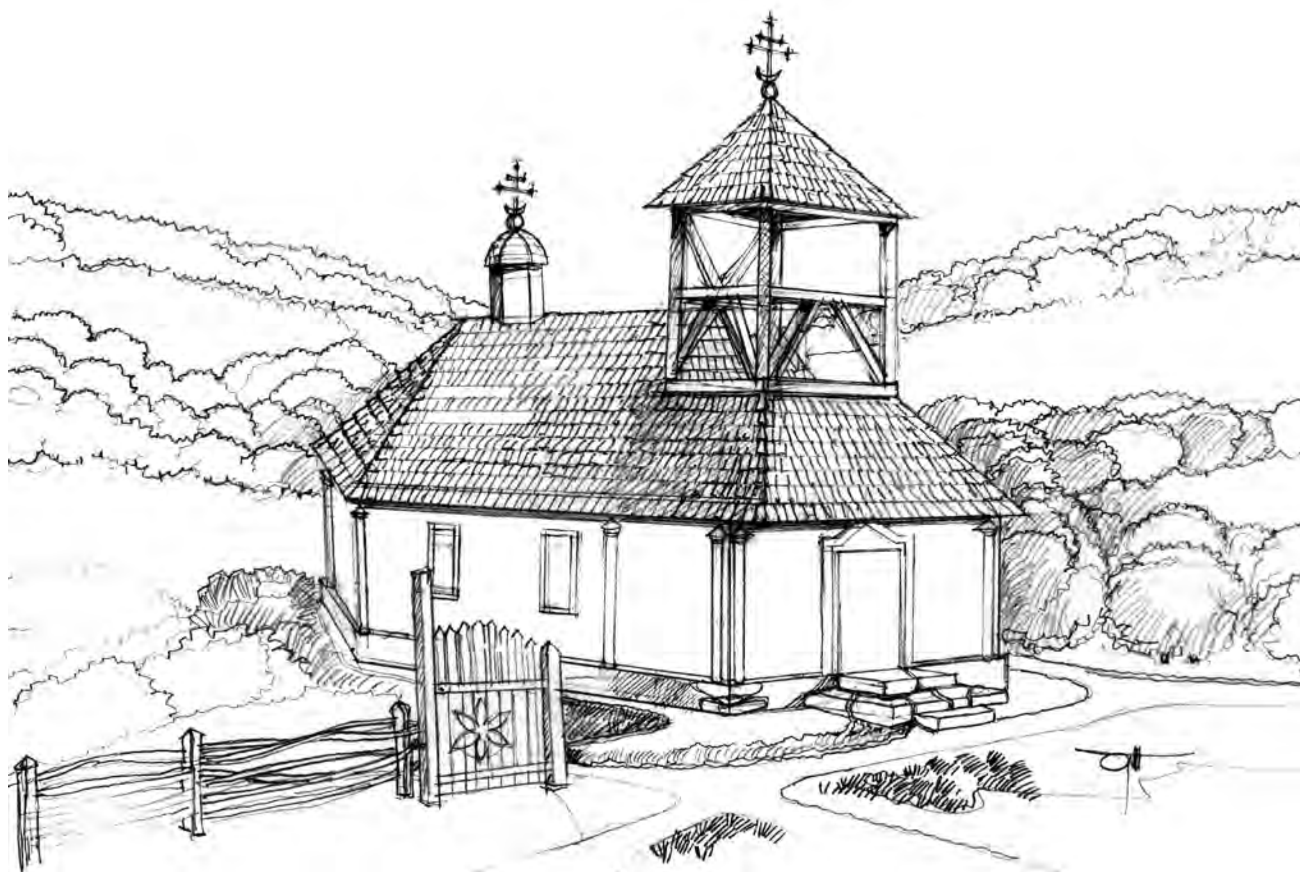






Церква св. Михайла, с. Сударка (Sudarka), Дондюшенський р-н. 1793 р. Південний фасад, план, загальний вигляд. Рисунки Я. Тараса

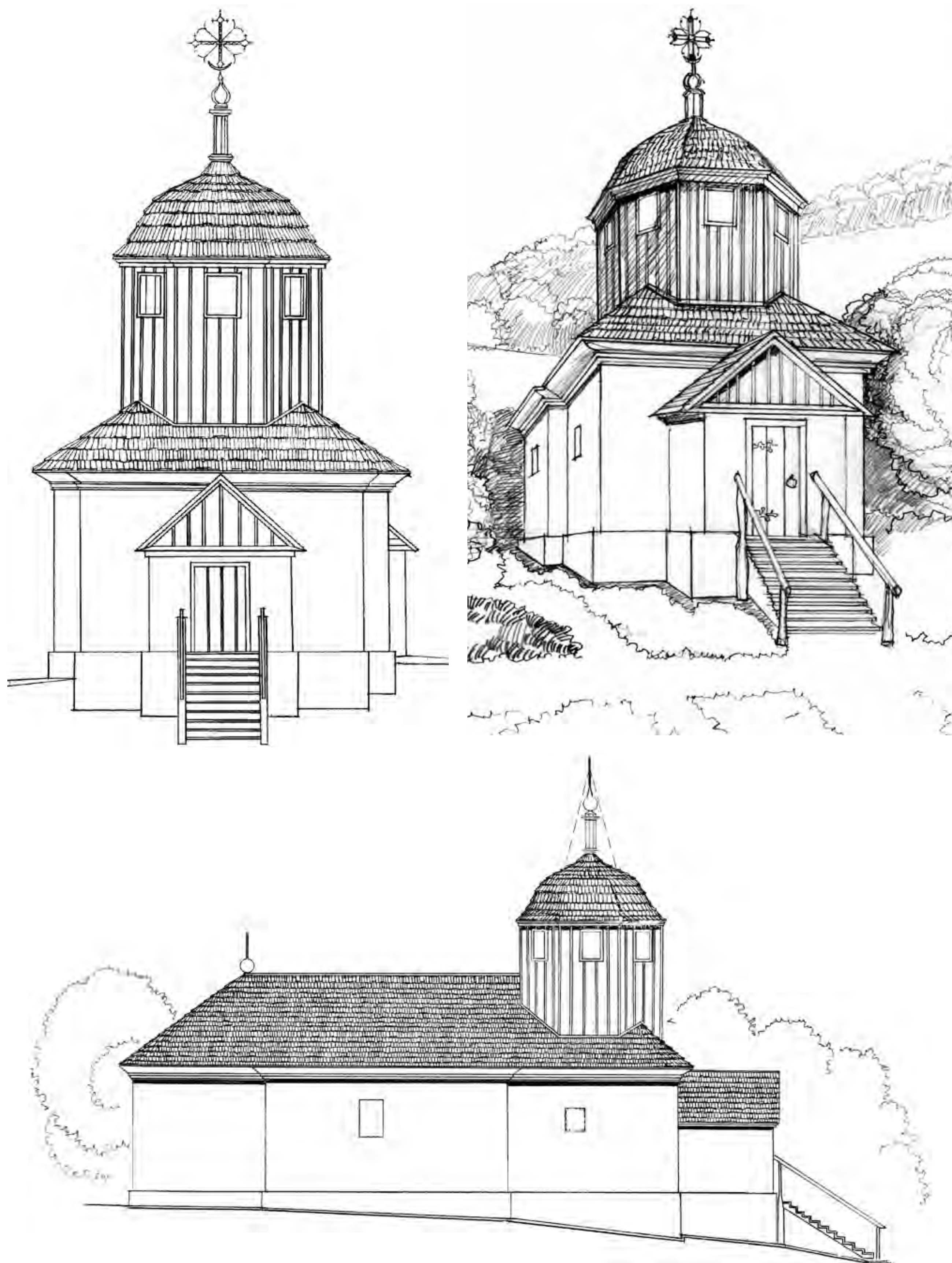




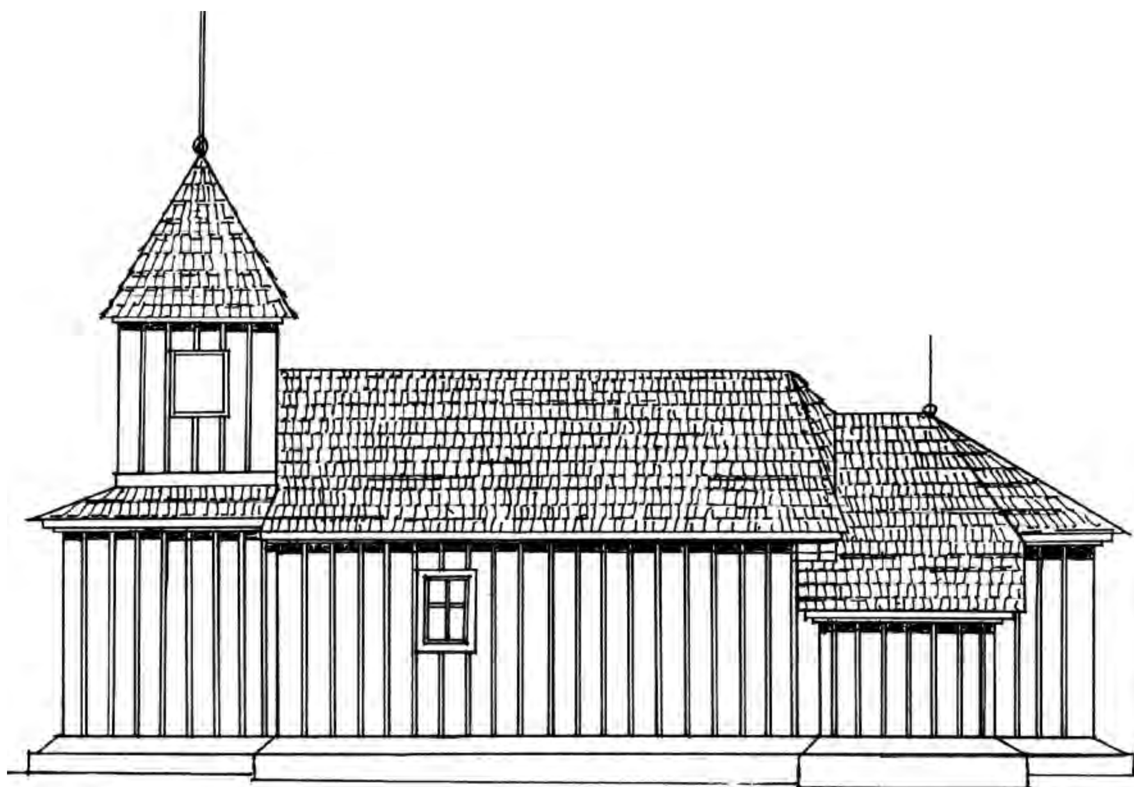
Церква св. Михайла і Гавриїла, с. Онєшть (Onest), Гинчештський р-н. 1782 р. Південний фасад, деталі членування стіни та обрамлення дверей, загальний вигляд. Рисунки Я. Тараса

Виник він на цій території, має своє завершене об'ємно-планувальне вирішення і може бути занесений до окремого типу. Появу його можна віднести до періоду бароко. Про це свідчать плани, барокові іконостаси церков (Сударка, 1793), та те, що ці церкви будувалися в XVII —XVIII ст.

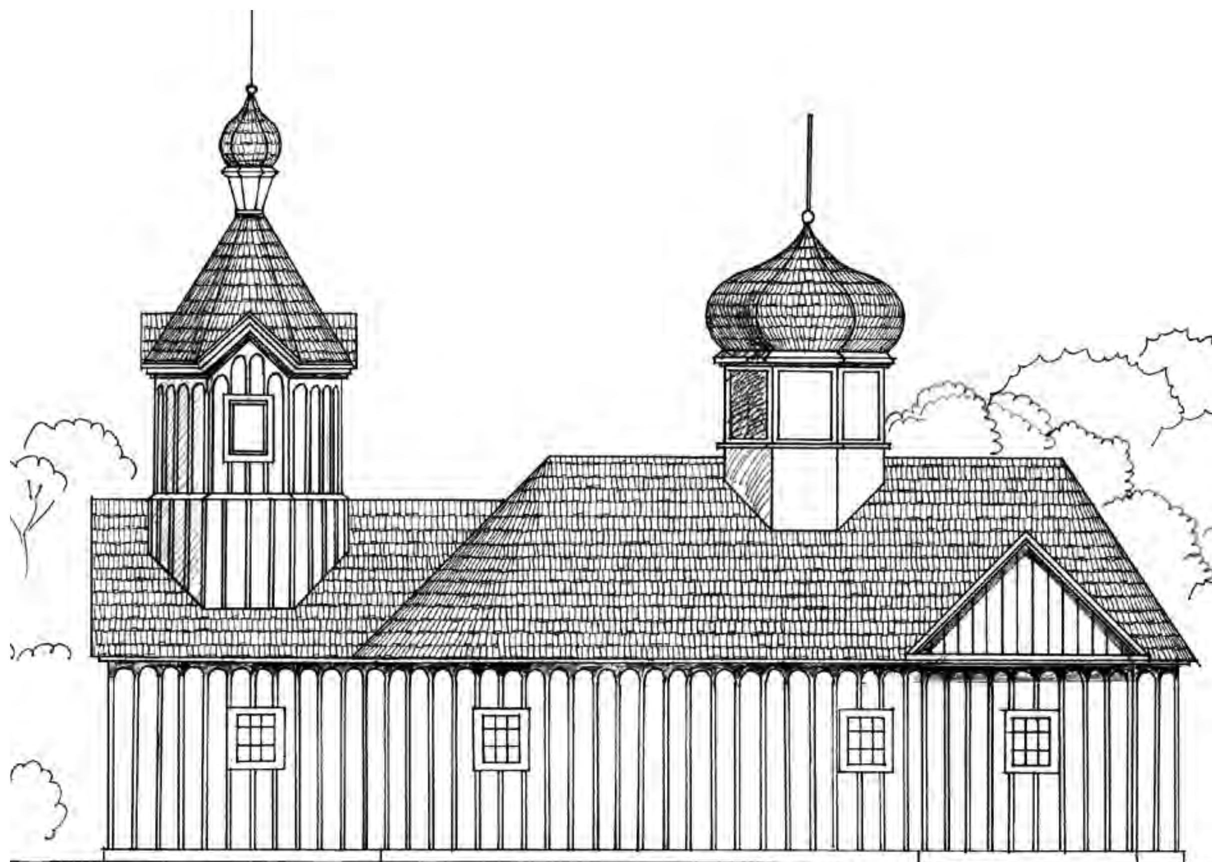
На території Молдови ми маємо ще один варіант приєднання дзвіниці з церквою, який виник після 1812 р., коли Бессарабія за Бухарестським мирним договором перейшла до Росії. Він базується на основі приєднання двохярусної дзвіниці до церкви з заходу. Цей тип отримав широке розповсюдження при ремонтах церков дахового типу. Спершу такі приєднання почали робити на півночі, пізніше — в центральних і південних районах Молдови. «Приєднання» дзвіниць із заходу до церкви тривало впродовж усього панування Росії в Бессарабії. Найбільш інтенсивно цей процес відбувався в кінці XIX ст. Про



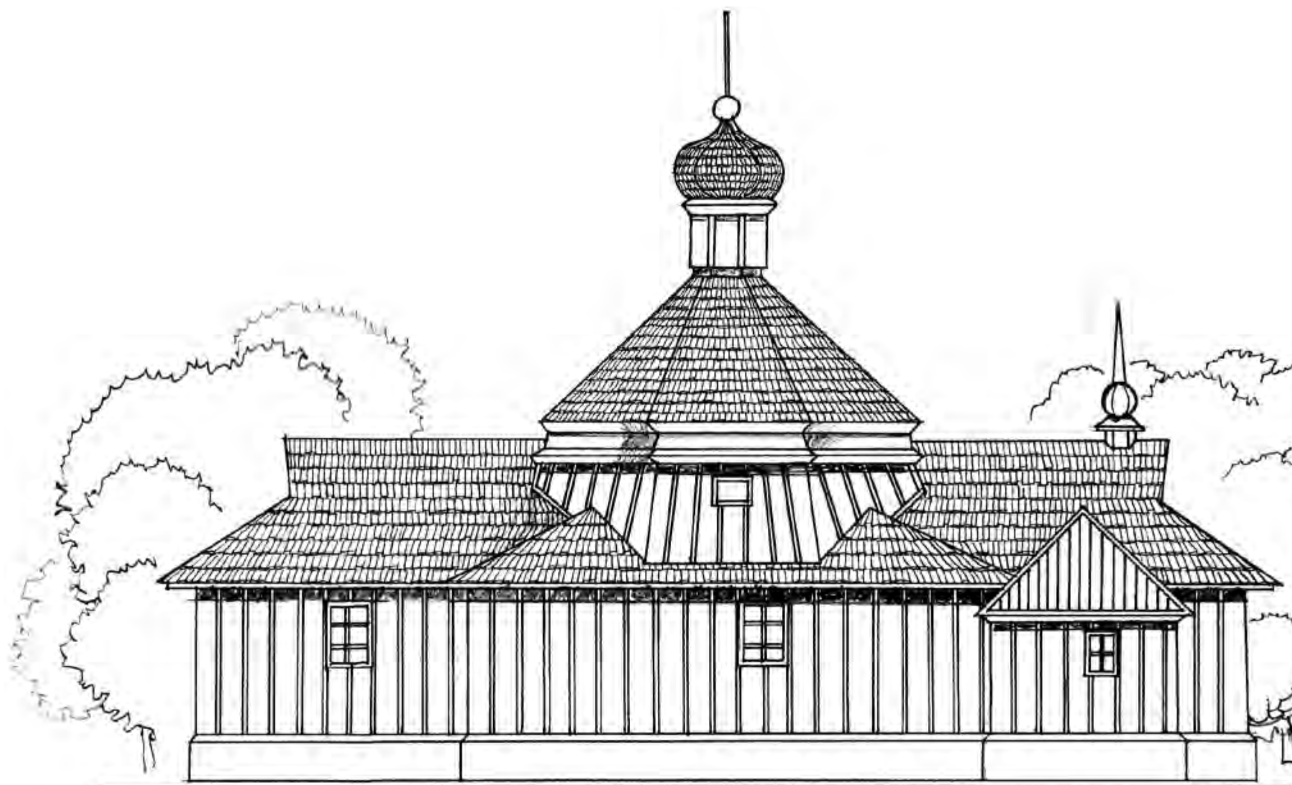
Церква в с Ворнічень (Vornichen), Страшенський р-н. 1791 р. Перебудована в 1839 р., реставрована в 70-х рр. ХХ ст., арх. Я. Тарас. Західний фасад, загальний вигляд, північний фасад. Рисунки Я. Тараса

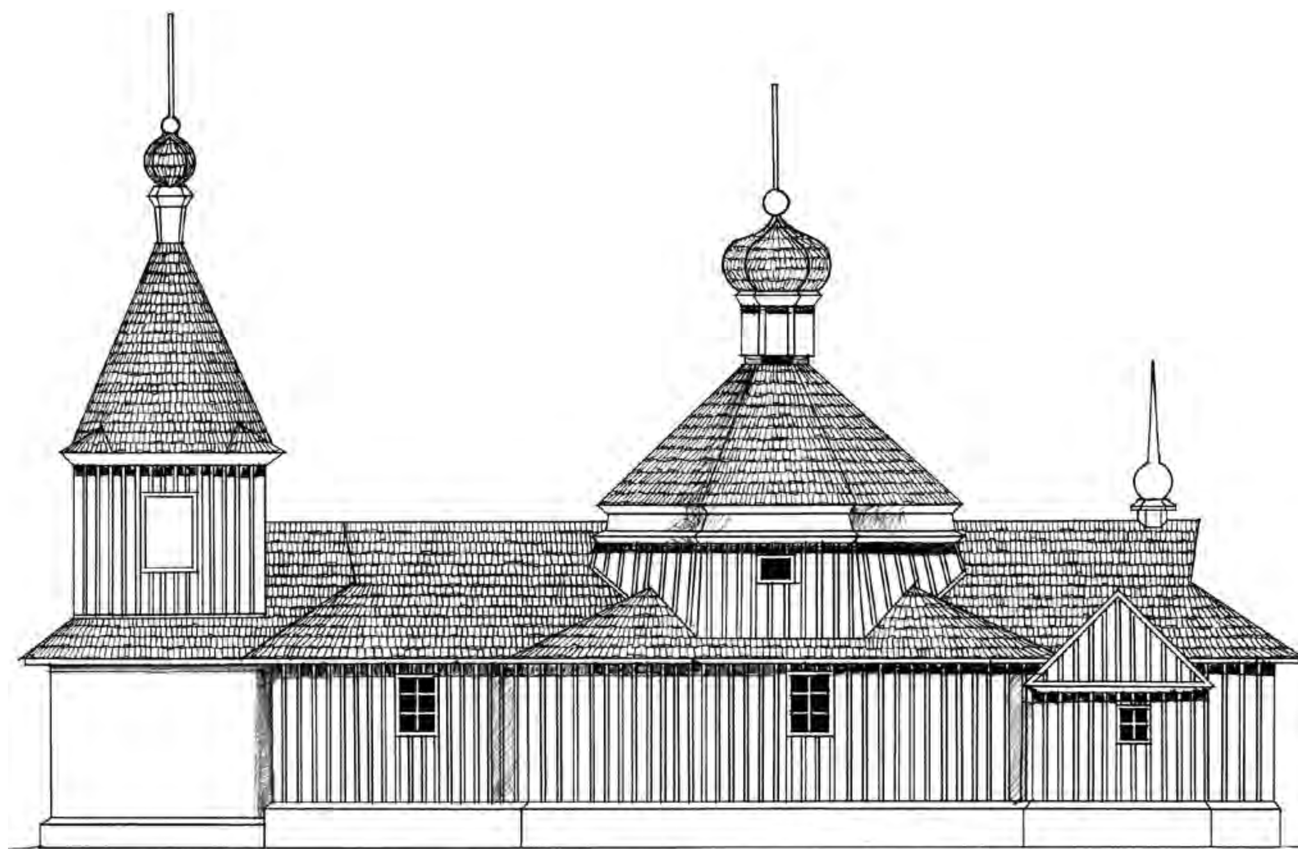


Церква св. Михайла в с. Гінкеуць, Окніцький р-н. 1806 р. Південний фасад. Рисунок Я. Тараса

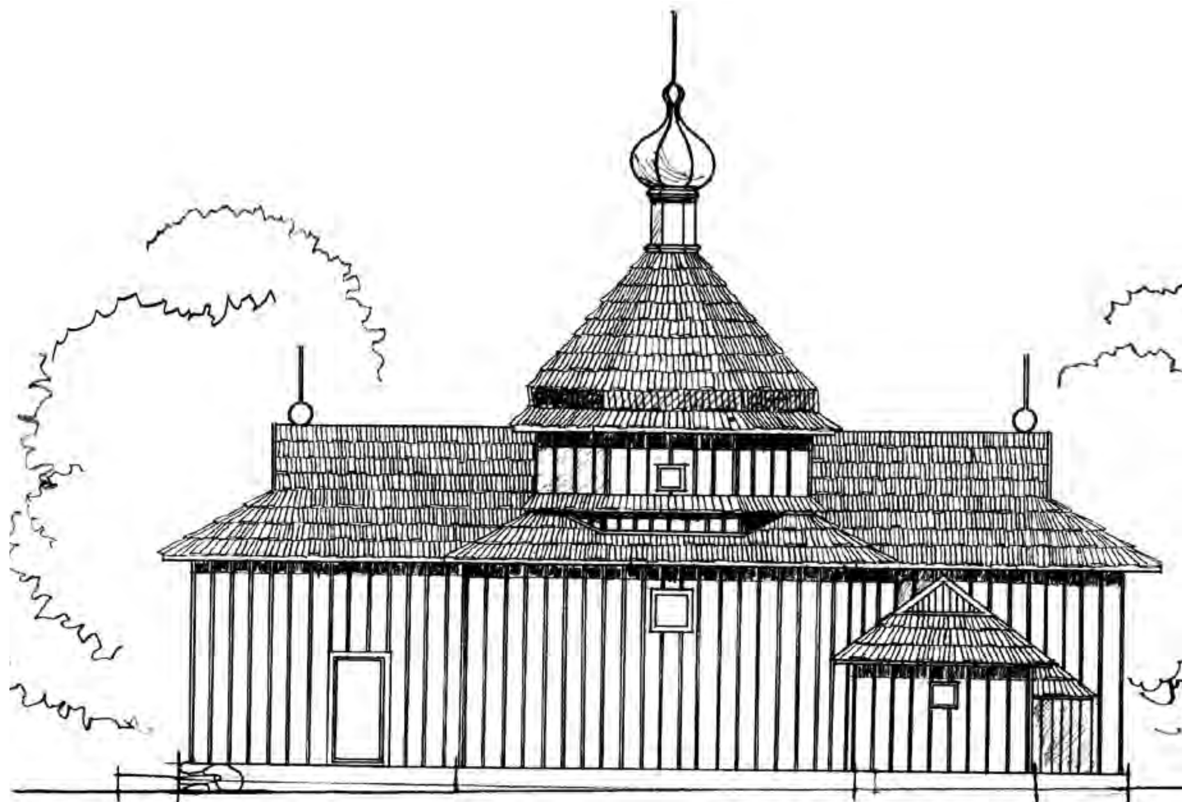


Церква Миколи Чудотворця, с. Каларашовка, Окницький р-н. 1801 р. Південний фасад з приєднаною дзвіницею. Рисунок Я. Тараса

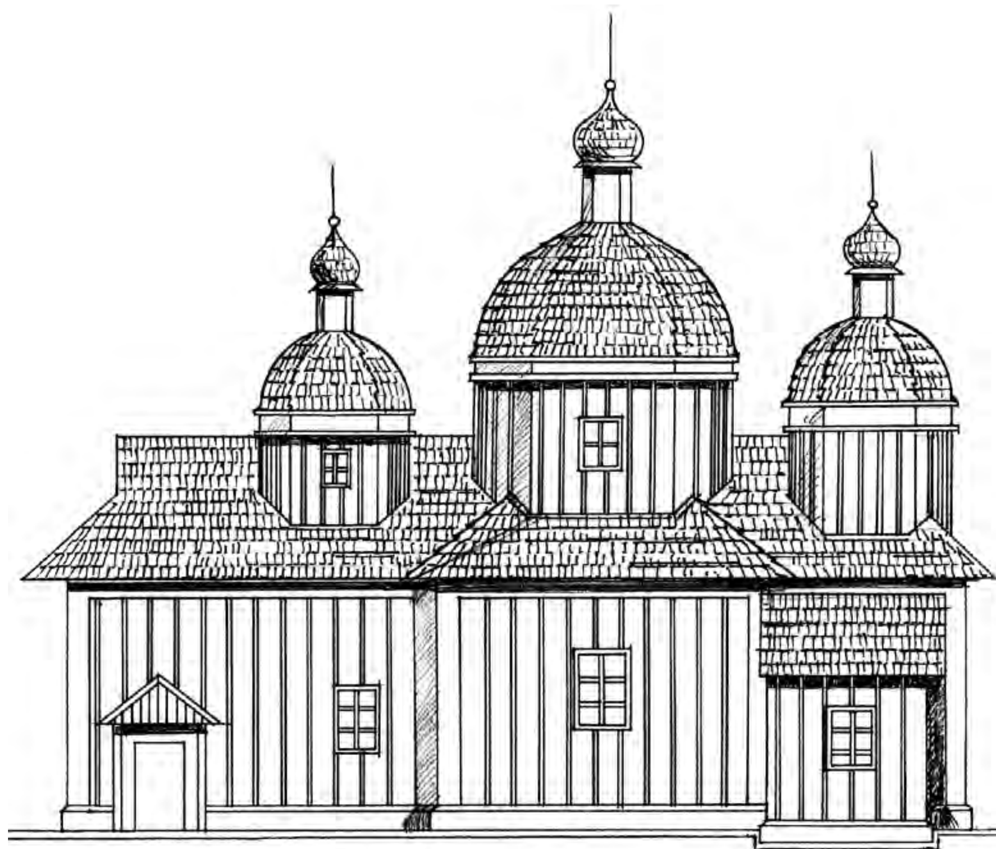




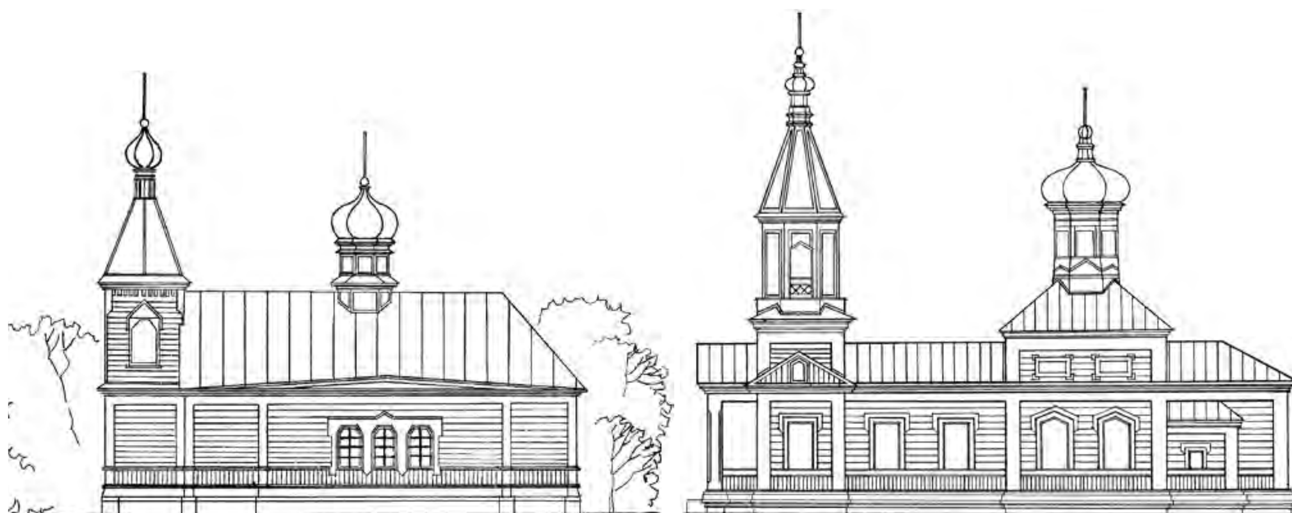
Церква Вознесіння Господнього, с Хедереуць (Khedereuts), Окницький р-н. 1807 р. Південний фасад (первісний вигляд), південний фасад з приєднаною дзвіницею. Рисунки Я. Тараса



Церква в с. Дрегенешти (Dregenest), Синжерейський р-н. 1781 р. Знищена XX ст. Південний фасад. Рисунок Я. Тараса



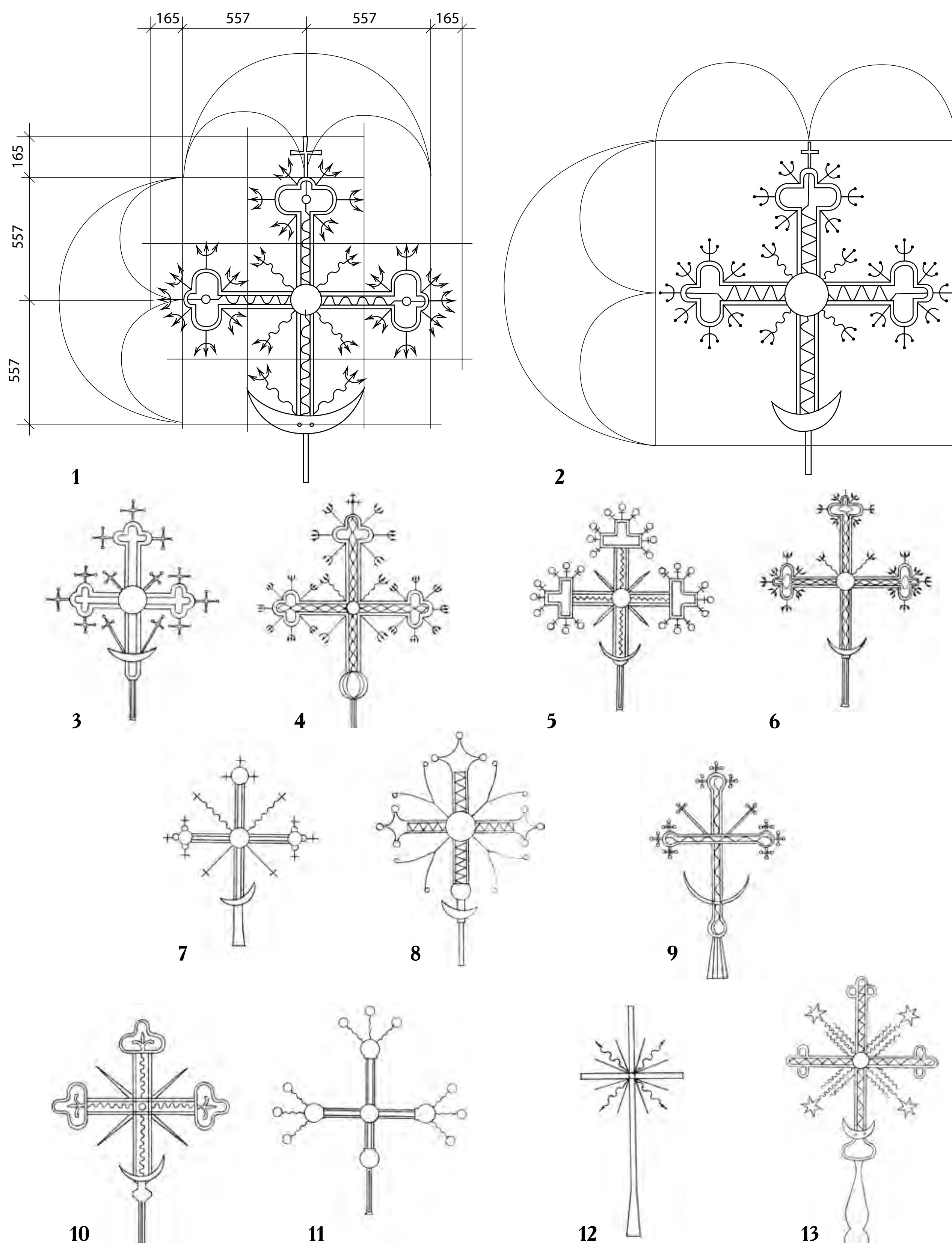
Церква св. Михайла в с. Реча (Recha), Ришканський р-н. 1793 р. Куплена 1825 р. в Жабському монастирі. Після 1825 р. — церква Вознесіння Господнього. Згоріла в 1965 р. Південний фасад. Рисунок Я. Тараса



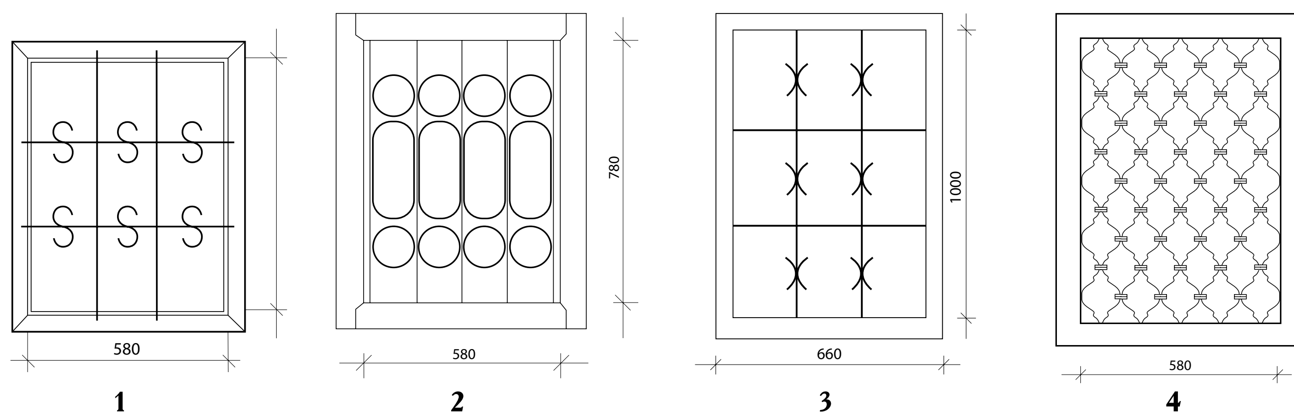
Церква в с. Медвежа (Medvezha), Бричанський р-н. Південний фасад. Рисунок Я. Тараса

Церква св. Михайла, с. Динджень (Dyndzhen), Окницький р-н. Кін. XIX – поч. XX ст. Південний фасад. Рисунок Я. Тараса

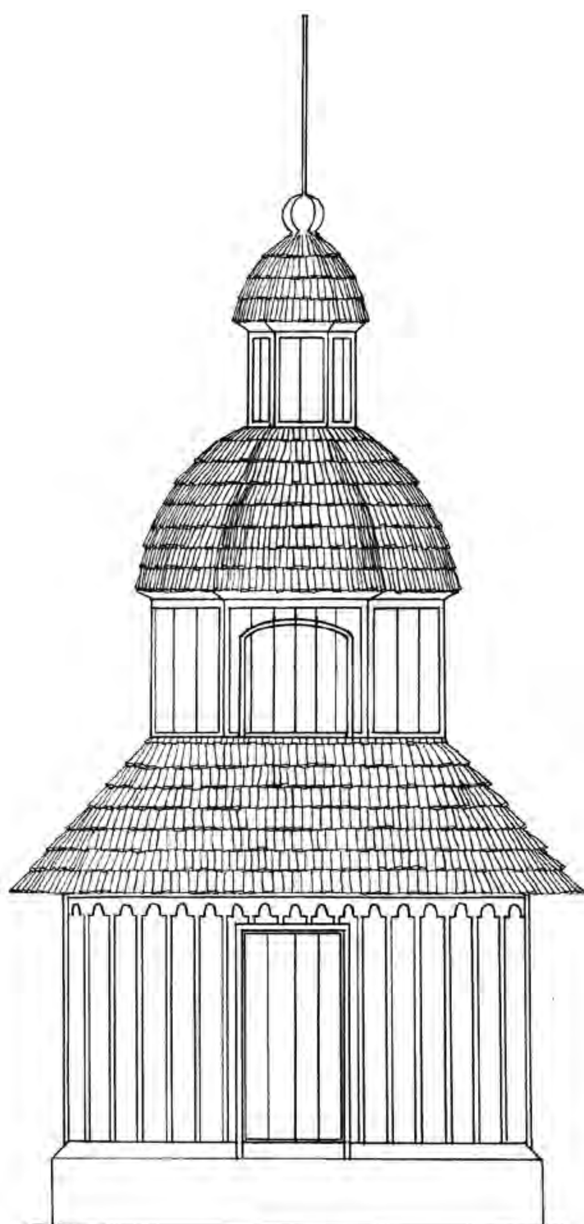
Церква св. Трійці, с. Ларга (Larga), Бричанський р-н. 1897 р. Північний фасад. Рисунок Я. Тараса



Металеві хрести на церквах: 1, 2 — Ґирбова, Окніцький р-н; 3 — Тирнова, Дондюшенський р-н; 4 — Сударка, Дондюшенський р-н; 5 — Корбу, Дондюшенський р-н; 6 — Тирнова, Дондюшенський р-н; 7, 8 — Ворнѕчень, Страшенський р-н; 9 — Горешти, Фалешський р-н; 10 — Брайково, Дондюшенський р-н; 11 — Горешти, Фалешський; 12 — Городіште, Дондюшенський р-н; 13 — Тузара, Каларашський р-н

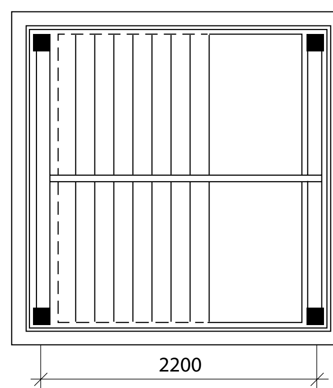


Вікна церков: 1 — Гирбова; 2 — Городіште; 3 — Горешть; 4 — Ворнічень



Дзвіниця при ц. св. Михайла, с. Ротунда, Єдинецький р-н. Північний фасад. Рисунок Я. Тараса





Дзвіниця при ц. св. Трійці в с. Городіште, Дондюшенський р-н. Кін. XIX ст. Розріз, план. Рисунок Я. Тараса

це свідчать праці Бессарабського церковного історико-археологічного товариства, згідно з якими ми маємо дані про добудови до церков дзвіниць в кінці XIX ст., зокрема в Тешкуренах (Teshkuren), 1880, і навіть на початку XX ст. В Богданешти (Bogdenesht), обидві Бельцівського повіту, тепер це Унгенський та Бричанський р-ни [8, с. 101—102].

Приклади таких церков ми можемо бачити в селах Старі Лімбени (Limbeniy Vek), церква Святої Трійці, 1802, Глодянський р-н [4, с. 173], Брайкеу (Braykev), церква св. арх. Михайла, 1829, Дондюшенський р-н [4, с. 194], Дондюшени (Donduschen), церква св. арх. Михайла, 1793, Дондюшенський р-н [4, с. 198], Финтиниця (Fyntynitsa), церква св. Миколи, 1834, Дондюшенський р-н [4, с. 231], Тирнова (Tyrnova), церква св. Миколи, 1792, Єдинецький р-н [4, с. 357], Хинкеуць (Khinkeuts), церква св. арх. Михайла, 1806, Окницький р-н [4, с. 496] та ін.

Гарний приклад в архітекурно-художньому вирішенні церкви із дзвіницею із заходу маємо в селі Хиліуци (Khiliuts), 1808, Ришканського р-ну [4, с. 658], де народний зодчий зумів покращити монументально-художний бік культової будівлі, не руйнуючи існуючого об'єму. Нижній ярус дзвіниці, рівновисокий церкві, він використаний як додатковий бабинець. Верхній, який дорівнює висоті даху, використаний для розташування в ньому дзвонів. Об'єм дзвіниці та церкви також зв'язаний завдяки єдиній фактурі стін, влаштуванню на одному рівні покрівлі, карнизів та загальних пропорцій. Ця тридільна церква має наву і вівтар, перекриті циліндричними склепіннями. Всі три об'єми перекриває трисхилий дах, який на сході повторює гранчастий абрис вівтаря. Гребінь даху над бабинцем і вівтарем та шоломову баню дзвіниці вінчають ковані мережчаті хрести, посаджені на підхрестові яблука.

На основі чіткого збереження об'єму дахової церкви та вдалого приєднання дзвіниці перебудована також церква в селі Финтиниця (Fyntynitsa). Не завжди «приєднання» дзвіниці до церкви було вдалим.

Зовсім інше «приєднання» дзвіниці з заходу до церкви маємо в церквах сіл Брайкеу (Braykev), Костешть (Kostesht), Сорокський р-н та інших, де дах церкви із заходу продовжується і доходить до стін другого ярусу. Таке «приєднання» не завжди дає композиційно завершені об'ємні вирішення. Вдалою в цьому варіанті можна вважати церкву в селі Брайкеу, де зроблений плавний перехід від гранчастого даху бабинця і зістикування його зі стіною другого ярусу дзвіниці. Менш вдалим є приєднання в селі Костешть, де втрачена суть дахової церкви, і дзвіниця не має композиційного пов'язання з основним об'ємом. Коли застосовується принцип «приєднання» шляхом продовження даху на захід до стіни дзвіниці, то на церкві залишається лише один хрест над навою, другий ставиться на дзвіниці (Брайкеу, Костешть). Дахові церкви з «приєднаною» з заходу дзвіницею викликають певне зацікавлення як один із прикладів еволюційного розвитку сакрального будівництва під впливом чинників, принесених ззовні на територію Молдавії.

В інших районах Молодви питання «приєднання» дзвіниці до церкви має своє індивідуальне вирішення. В центральній частині народний будівничий вирішує цю проблему шляхом встановлення звичайної чотиристовпної дзвіниці, накритої пірамідальним наметовим дахом над бабинцем традиційної дахової церкви. Прикладом такого вирішення були церкви в селах Паладія (Paladia), церква св. арх. Михайла, 1777, Ришканський р-н [8, с. 62, № 369], та Онешть (Onesht), арх. Михайла і Гавриїла, 1792, Гинчештський р-н [8, с. 248, № 193]. Народний зодчий розуміє, що просте встановлення дзвіниці над бабинцем порушує традиції, а тому шукає художню завершеність вертикального елемента в об'ємній композиції церкви-хати. Народні майстри залишила нам досить цікаве вирішення — над бабинцем зводиться восьмигранний барабан, який вінчає баня. Хоча поява дзвіниці була спровокована згаданими вимогами до сакральних об'єктів, в цьому вирішенні церква набуває нового довершеного художнього образу, в якому дзвіниця тратить своє пряме функціональне призначення. В цьому типі церков залишаються стояти й функціонувати і окремо розташовані дзвіниці. Виник цей тип в зоні впливу монастирів. Високохудожні зразки цього вирішення ми маємо в селах Ворнічень (Vornichen), 1839, Страшенський р-н та Хородиште (Khorodishte), 1797, Каларашський р-н [6, с. 54—58]. Це об'ємно-планувальне вирішення на основі тридільного плану, з гранчастою навою і верхом над бабинцем є закінченим високохудожнім витвором народного будівництва.

Цим типом закінчується еволюційний експеримент над покращенням церков дахового типу. Треба зауважити, що церкви дахового типу пережили зміни не тільки від добудов до дзвіниці на головній осі чи надбудови над бабинцем, але і від встановлення досить великої типової російської глави посередині гребеня. Приклади таких вирішень маємо в селах Макарівка (Makerevka), початок XIX ст., Дрокієвський р-н [4, с. 257], Каларашовка (Kalarashovka), 1801, Окницький р-н [4, с. 505—506] та інші.

Особливе і доволі вагоме місце в сакральному будівництві Молдови займають одноверхі церкви, які будувалися в місцях розселення українців та в молдавських селах в зонах українського впливу. Основний ареал розповсюдження одноверхих церков був у Хотинському повіті, південна частина якого сьогодні знаходиться в Молдові. З цього ареалу ми маємо дані лише про церкви в селах Гримєнкауць (Grimenkeuta), 1763, Бричанський р-н, Маркулешти (Merkulesht), XVIII ст., Флорештський р-н та Хедереуць (Khedereuts), 1807, Окницький р-н. Інший район їх розповсюдження — це центральна частина Молдови. Такі церкви були в селах Драганешти (Dregenesht), 1744, Синджерейський р-н, Корнова (Kornova), 1804, Унгенський р-н, Паланка (Palanka), XIX ст., Каларашський р-н та багато інших. На превеликий жаль, збереглися лише церкви Вознесення Господнього в селі Хедереуць (Khedereuts) [4, с. 528—529] та Покрови Пр. Богородиці в селі Паланка (Palanka) [6, с. 58], до яких в кінці XIX ст. прибудована дзвіниця з заходу. Широке розповсюдження одноверхих церков у XVIII ст. дає нам фіксація стану церков Бессарабії з 1812—1813 рр. [7].

Тип одноверхої української церкви в Молодові має свої особливості. По-перше, обидві церкви — в Ходороуцах та Паланці — мають над навою восьмигранний верх, який посаджений на досить низький восьмерик, що не перевищує висоти гребеня даху. По-друге, в обох церквах відсутнє горизонтальне членування у вигляді опасання та заломів. Наявність в ходороуській церкві восьмерика та восьмигранного стіжкового верху вказує на автентичність форми, яка ще не зазнала зовнішнього впливу. В тій же Паланці ми маємо приклад бані з гнутими бічницями, які виникли під впливом бароко. Обидві існуючі церкви, як і інші зруйновані, мають тридільні плани. Треба зауважити, що аналіз неіснуючих церков показав, що в Молдові та на Буковині в свій час збереглося найбільше прикладів першого етапу зародження одноверхої церкви з пірамідальним верхом на низькому восьмерику, який ще не здіймається вище дахів над бабинцем та вівтарем.

Василій Курдиновський описує цю церкву так: «Ришковська церква вся дерев'яна, із товстих добре і гладко витесаних дубових дощок... і в плані має вид продовгуватого квадрата з півкруглою (гранчастою. — *Я. Т.*) східною стіною, одноповерхова, без пивниць, виходів і усипальниць, вгорі — шатрова» [8, с. 142]. Вивчення цього типу в Молдові дасть нам можливість доповнити конкретними прикладами еволюцію розвитку одноверхих українських церков.

Цілком закономірно, в Молдавії ми маємо і типову українську триверху церкву, ареал розповсюдження якої тягнеться вздовж берегів Дністра, починаючи з півночі Молдови до Дубосарського р-ну включно. Про існування цих церков також вказує аналіз стану церков Бессарабії за 1812—1813 рр., згідно з яким ми маємо триверхі церкви в селах Резина (Rezina), 1800, Іванча (Ivancha), 1789, Оргіївський р-н, Колбочин, Хотинський пов., 1775, Жабка (Zhapka),1804, Каменський р-н, Сахарна (Sakharna), 1801, Резинський р-н, Миндик (Myndyk), XVIII ст., в Слободзеї Душці (Sloboziya Dushka), 1805, Криулянський р-н, в місті Орхей (Orkhey) — дві (1786, 1802) та багатьох інших [8, с. 100, 141, 161]. Цей тип церкви пов'язаний не тільки з районами проживання українців, але із впливами української архітектури на території Молдови, тому триверхі церкви мали в багатьох молдавських селах. На превеликий жаль, ця група пам'яток піддалася найбільшій руйнації з самого початку приєднання Бессарабії до Росії, а потім — з боку радянської влади. Остання тридільна триверха церква, яка була збудована у 1804 р. в Жабці і пізніше перенесена до села Реча (Recha), Ришканський р-н, згоріла в 1965 р. [8, с. 100]. Це була тридільна триверха церква з досить високими стінами. Верхи мали високі восьмерики, увінчані шоломовими банями з невисокими крисами. Восьмерики над навою та бабинцем світлові. Вінчали бані високі сліпі ліхтарі з маківками та кованими хрестами. На одвірках бабинця цієї церкви був такий напис: «Року 1804 сент. Благословеніемъ Преосвященного Иннокентия

тщаніемъ і трудомъ іеромонаха Феодосія созданъ монастирь сей» [8, с. 100]. Все це вказує на те, що цей тип був характерний не тільки для району проживання українців, але й для монастирського будівництва Подністров'я.

Найстаріша триверха церква зафіксована в українському селі Іванча. Вона була збудована у 1789 р. Треба зауважити, що дослідник сакрального будівництва Бессарабії В. Курдиновський вказує, що ця церква «нагадує по типу козацьку українську церкву XVII—XVIII ст., наближається за зовнішнім виглядом до типу запорізьких церков, близьку копію якої можна побачити в селі Колбочин Хотинського повіту» [8, с. 141]. Обидві церкви були знищені після Другої світової війни.

Сьогодні єдиним зразком тризрубної триверхої будівлі є церква в селі Меделень (Medelen), кінець 1930-х рр., Унгенський р-н [4, с. 205]. Ця невелика за розмірами церква (9 x 4 м), де всі три об'єми вкриті трьома пірамідальними верхами.

В Молдові будувалися дерев'яні церкви «у формі хреста»: Вережень (Verezhen), 1801, Окницький р-н; «хрестоподібної архітектури»: Верзерешть (Verzerwsht), 1839, Ниспоренський р-н; Ходжинешти (Khodzinesht), 1807, Каларашський р-н [8, с. 147, 150]. Їх будівництво необхідно повязувати з українськими впливами.

Більшість церков XVII — поч. XX ст. крили соломою (ц. в с. Суслень (Suslen), 1891; Подгорень (Podgoren), 1801, Оргіївський р-н; Трінка (Trinka), 1802; Фетешть (Fetesht), 1792, Єдинецький р-н; Тернівка (Tyrnavka), 1792, Слободзейський р-н; Рублениця (Rublenitsa), 1793, Сорокський р-н) та очеретом (ц. в с. Дрегенешть (Dregenesht), Синжерейський р-н; Шерпень, 1784, Новоаненський р-н; Тетереука-Веке (Тартарівка-Веке), 1797; Тріфауць (Trifeuts), 1800; Раковець (Rakovets), 1806, Сорокський р-н; Карпинена (Karpinen), 1793, Хинчештський р-н; Горешть (Khorest), 1794, Фалештський р-н; Тирнова (Tyrnova), XVIII ст., Дондушенський р-н; Флорешть (Floresht), Унгенський р-н).

Рідше крили церкви гонтою (Резина (Rezina); Цахнеуць (Tsakhneuts), 1800, Резинський р-н; Хинчешть (Khynchesht), 1828, Фалештський р-н) та шинделем (Бумбета (Bumbeta), 1803, Унгенський р-н; Косеуць (Koseuts), 1793, Сорокський р-н; Климауца (Klimeuts), 1795, Дондушенський р-н; Сенетеука (Seneteuka), 1793, Кам'янський р-н; Рашково (Rashkov), 1784, Каменський р-н).

Гонтою крили церкви на півночі Молдови та муровані церкви.

Огороджували церкви частоколом (Глодяни (Gloden), 1788; Скаєнь (Skeyen), 1800, Дондюшенський р-н). Найбільш поширеними були огорожі, плетені з лози.

Підлога в церквах була дерев'яною, частіше земляною (Терновка, 1792, Слободзейський р-н; Драганешти (Dregenesht), 1791, Синужерейський р-н; Стольнічени (Stolnichen), 1806, Єдинецький р-н).

Після приєднання Бессарабії до Росії вже з другої половини XIX ст. тут розпочинається будівництво церков за типовими російськими проектами. Таких проектів було декілька. На основі спрощеного типового проекту побудована невелика дерев'яна церква в селі Медвежа (Medvezha), Бричанський р-н, а на основі більш складного проекту збудована церква в селі Динжани (Dyndzhen), Окницький р-н. Ці церкви виконані в дусі неокласичних ампірових форм російського храму. Найбільше зацікавлення викликають церкви, де поряд з типовим вирішенням плану та фасаду видно високу творчість народного майстра в декоративному вирішенні зовнішнього і внутрішнього вистрою. В цьому відношенні особливу цінність має церква Святої Трійці в українському селі Ларґа (Larga), 1897, Бричанський р-н [4, с. 120], збудована за типовим проектом, характерним для кінця XIX ст. Характерних рис надає їй багатий різьблений декор, виконаний в народних традиціях.

За типовими проектами дерев'яних церков було збудовано багато дерев'яних церков. Всі вони є занесені на цю територію пізніми елементами, і тому характеризувати їх не будемо.

Дзвіниці переважно були найпростішого типу. Зразком такої може бути дзвіниця при церкві св. арх. Михайла в селі Тирнова. Це «дзвіниця-вартівня», основу якої складали чотири закопані стовпи, які посередині і зверху були зв'язані рамою, на яку підвішувались дзвони. Рідкісного типу була дзвіниця при церкві в селі Ротунда (Rotunda), нижній ярус якої був квадратним, а верхній — восьмибічним. Ця двохярусна дзвіниця була перекрита банею, яку вінчав восьмигранний ліхтар з маківкою та хрестом.

Із викладеного видно, що на території Молдови зустрічаються різноманітні типи дерев'яних церков. Найпоширенішими були дахові церкви з прямокутними навою і бабинцем та гранчастим вівтарем і окремо розташованою дзвіницею. Еволюція дерев'яного храму тут ішла шляхом «приєднання» дзвіниці до основного об'єму церкви. На основі цього «приєднання» утворилися три нові об'ємно-просторові вирішення. Іншою окремою ланкою сакрального будівництва в Молдові була наявність тут тридільних одноверхих та триверхих церков українського сакрального будівництва, які потребують більш детального вивчення і висвітлення. Завершують сакральне дерев'яне будівництво в Молдові церкви, збудовані за типовими російськими проектами.

1. *Кармазин-Каковський В.* Українська народна архітектура: хати і дерев'яні церкви XVIII ст. / В. Кармазин-Каковський ; за ред. С. Гординського. — Рим : Bohoslovia, 1972. — Т. XXXIV. — Ч. 41. — (Відбитка із видання «Bohoslovia». — 53 с.).
2. *Логвин Г.Н.* По Україні: Старовинні мистецькі пам'ятки / Г.Н. Логвин. — К. : Мистецтво, 1968.
3. *Могитич І.Р.* Громадські споруди: Церкви / Могитич І.Р., Гошко Ю.Г., Кіщук Т.П., Федака П.М. // Народна архітектура Українських Карпат XV—XX ст. — К. : Наукова думка, 1987.
4. Свод памятников истории и культуры Молдавской ССР. — Кишинев : Штиинница, 1987.
5. *Тарас Я.* Сакральна дерев'яна архітектура українців Карпат / Я. Тарас. — Львів : ІН НАНУ, 1997.
6. *Тарас Я.Н.* Памятники архитектуры Молдавии (XIV — начало XX века) / Я.Н. Тарас. — Кишинев : Тимпул, 1986.
7. Труды Бессарабской губернской ученой архивной комиссіи / под ред. Халиппы И.Н. — Т. 3. — Кишинев, 1907.
8. Труды Бессарабского церковнаго историко-археологического общества / под ред. Курдиновского В. — Кишинев, 1910.
9. *Федака П.М.* Народна архітектура Українських Карпат XV—XX ст. / П.М. Федака. — К. : Наукова думка, 1987.
10. *Чучко М.К.* Православні культові споруди Буковини: Дерев'яні церкви та дзвіниці середини XIV — початку XX століть / М.К. Чучко. — Чернівці : Букрек, 2011. — (2-е вид ; випр. і доп.).
11. *Щербаківський Д.* Українське мистецтво. — Ч. II : Буковинські і галицькі деревляні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці / Д. Щербаківський. — К. ; Прага : Український громадський видавничий фонд, 1926.
12. *Юрченко П.* Дерев'яна архітектура України / П. Юрченко. — К. : Будівельник, 1970.
13. Letopisere. — Bucureşti : Editat Giurescu, 1913.
14. *Jonescu G.* Architectura populară în România / G. Jonescu. — Bukureşti : Editura meridiane, 1971.

Yaroslav Taras

ON WOODEN SACRAL BUILDING OF MOLDOVA

In the article have been considered wooden churches of Moldova and presented the typology of objects, drawings of their architectural planning and constructive designing.

Keywords: Moldova, wooden churches, Bukovina architectural school, bell-tower, western narthex.

Ярослав Тарас

САКРАЛЬНОЕ ДЕРЕВЯННОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО МОЛДОВЫ

Рассматриваюся деревянные церкви, дается их типология, архитектурно-планировочные та конструкционные решения.

Ключевые слова: Молдова, деревянные церкви, Буковинская архитектурная школа, коллокольня, нава, бабинец.



Наталія ВОЛЯНЮК

ПРИЗНАЧЕННЯ ВИШИВКИ В ОЗДОБЛЕННІ СОРОЧОК ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ І пол. XX ст.

Стаття окреслює особливості функціонального призначення вишивки на сорочках Тернопільської обл. XX ст. Розкрито зміст застосування вишивки з практичною і обрядово-обереговою метою. Висвітлено зв'язок технічного та практичного призначення вишивки. Проаналізовано етнічно-територіально розпізнавальне та статево-віково-диференціююче призначення вишивки.

Ключові слова: функція, народна вишивка, сорочка, традиція, орнамент, техніки, символи.

Протягом XX ст. оздоблення вишивкою сорочок залишалось популярною формою народного мистецтва на усій території Тернопільської області. Вишита сорочка від народження ставала оберегом людини на усе життя і в побуті селян їй відводилась особлива роль. З-посеред усього різноманіття народного вбрання саме у вишивці сорочок найдовше затримались традиційні типи народного орнаменту, які засвідчували родову належність власника, його матеріальну забезпеченість, соціальний стан, вік та ін. Підтвердженням цього можуть бути численні свідчення етнографів, інформаторів, а також народна поетична творчість, яка рясніє переказами, приповідками, прислів'ями, піснями, що інформують про важливу роль вишитої сорочки.

Натільна сорочка, відповідно до етнографічних регіонів, має багате лексичне найменування, варіативність конструктивної будови, а також загальноукраїнські та локальні художньо-стилістичні особливості. Різноманітність сорочок найповніше уявляємо за допомогою вишитого орнаменту, функціональне призначення якого простежуємо у топографії декору, колориті та техніках виконання.

Актуальність та доцільність теми полягає в тому, що з середини XX ст. орнаменти вишивок втратили свої первинні функції і стали виконувати лише естетичне призначення. В ході дослідження було встановлено, що більшість вишивальниць, які працюють на теренах означеної області, не оперують семантикою народних узорів, абстрагуючись до їх естетичної функції. Окрім того, важко виділити окрему наукову працю, яка б зверталась до аналізу функцій вишивки на сорочках окресленої адміністративної території. Тому ми будемо висвітлювати обрядовий та символічний зміст вишитих орнаментів на дитячих, жіночих та чоловічих сорочках. Відмітимо, що в межах статті неможливо розкрити весь художньо-технічний та семантичний спектр народної вишивки, але така наукова розвідка розширить наші відомості про найбільш виразні та характерні функціональні особливості вишивки на сорочках.

До вивчення української народної вишивки впродовж XX ст. зверталась низка вітчизняних та зарубіжних етнографів і мистецтвознавців. Найбільш ґрунтовні дослідження в руслі нашої теми, у яких частково залучались матеріали з Тернопільської області, здійснили: Раїса Захарчук-Чугай [17], Тетяна Кара-Васильєва [18], Галина Стельмащук [23], Тамара Ніколаєва [21], Ірина Гургула [16] та ін. Вчені опублікували ряд ґрунтовних монографій, у яких проаналізували історію та художньо-стилістичні засади української вишивки, її

регіональні та загальноукраїнські риси. Втім, науковці не ставили за мету провести окреме комплексне дослідження художньо-стилістичних особливостей народної вишивки Тернопільської області та її призначення на сорочках. Серед наукових досліджень ХХ ст. чільне місце займає праця Людмили Булгакової-Ситник «Подільська народна вишивка» [15], у якій, з точки зору етнографії, обґрунтовано типологічні та художньо-стилістичні особливості народної вишивки одного із етнографічних регіонів Тернопільської області — Західного Поділля. Відрадно зауважити, що є чимало публікацій у регіональній пресі стосовно творчості народних майстринь та їх життєвого шляху.

В ході аналізу музейних колекцій та етнографічних досліджень було встановлено, що порівняно з іншими традиційними видами вбрання найзмістовніше і найвиразніше функції вишивки проявились в оздобленні сорочок. Вишивка на сорочці позначена практично-конструктивним, обрядово-обереговим, естетичним, етнічно і територіально розпізнавальним, статево-віково-диференціюючим та соціально-ієрархічним призначенням. З-посеред усього переліку, найдавнішою функцією слід вважати практично-конструктивну. Давність її побутування підтверджує той факт, що до кінця XIX ст. застосовували з'єднувальні шви вишивки, якими скріплювали полотнища сорочки та її конструктивні елементи, а також стягували і оздоблювали місця зшивання. У додільних сорочках, які побутували на зламі XIX—XX ст., для з'єднувальних швів використовували мережку [6]. Такі шви виконували практичну функцію, саме тому, що скріплювали усі елементи сорочки в одне ціле. Прикладом такого функціонального призначення шва може бути «обметовуючий» шов, яким обметовували горловину жіночих сорочок з Бучацького, Зборівського, Бережанського районів. Такий шов використовувався з метою обшивання краю полотна для естетичного і практичного ефекту, останній не давав змогт торочитись тканині [1; 11; 12]. Таку ж практичну функцію виконувала низка швів, які застосовували для скріплення та оздоблення конструктивних елементів сорочки «прямий хрест» [2], «строчка» [5], «козлик» [7]. Зазначені типи швів є первинними техніками вишивки, що виконували практичну функцію й тому є тотожними з виникненням сорочки. Тому їх в основному можна зустріти на сорочках з конопляного домашнього полотна, що ще раз засвідчує їх давність та функціональну належність.

Синтезом практичних та естетичних міркувань в оздобленні сорочки є «збиранки», які застосовували для збирання краю полотна коміра, горловини, уставки, і «пухлики» [24, с. 361—379], які виконували для стягування та з'єднання уставки з рукавом, а також для оздоблення низу рукава і краю. Такі техніки в основному були поширені на Західному Поділлі.

Поряд з практичною, важливе місце в оздобленні сорочок обіймає обрядово-оберегова роль вишивки. На основі чисельних опитувань інформаторів і аналізу літературних джерел було встановлено, що саме через оберегові функції вишивок можна розкрити зміст народної вишивки на сорочках. Адже вишита сорочка була задіяна в усіх обрядах та святах. Така функція має здебільшого гіпотетичний характер, базується на численних спогадах, переказах, записах етнографів, свідченнях респондентів.

Витоки оберегового призначення вишивки мають таку ж глибинну архаїчну основу, як її практично-конструктивне застосування, і тісно переплітаються з міфологічною формою світогляду [19, с. 9]. Адже, згідно з первісними уявленнями людини, навколишній світ населений добрими і злими духами, які можуть заподіяти зло людині, наслати на неї хвороби, негаразди, злидні та навіть смерть. Тому здавна українці шанували вишиту сорочку, бо вірили, що вона захищає людину. У вишитих узорах люди відображали те, що бачили довкола себе, і вірили, що виконана з любов'ю і заклинанням вишивка на сорочці довго оберігатиме від хвороби і лиха [22, с. 3—5]. Тому оберегову вишивку наносили на регламентовані традиціями місця. За свідченням інформатора Манзюк Марії Олексіївни зі с. Городок Заліщицького району, знаками, символами вкривали рукави, комір, пазуху, поділ сорочки, бо вважалося, що саме там, де закінчувалося полотно, найкращі місця для проникнення злих сил[1]. За словами народної вишивальниці Збаражчини Мирослави Василівни Нітух, прикметною ознакою оберегової вишивки було ритмічне чергування елементів орнаменту[2]. Оберегові властивості вишивки реалізувалися за допомогою кольорової гами, технік виконання, семантики орнаментальних мотивів. Завдяки цьому оберегове призначення вишивки тісно переплітається з естетичним, а більш деталь-

[1] Польові матеріали, зібрані в с. Городок Заліщицького р-ну Тернопільської обл. Архів автора. — Зош. № 1. — С. 4.

[2] Польові матеріали, зібрані в м. Збараж Збаразького р-ну Тернопільської обл. Архів автора. — Зош. № 5. — С. 1.

ному вивченню символіки вишитих узорів буде присвячено окреме дослідження.

З плином часу оберегова роль вишивки знівелювалась, вишиті орнаменти почали виконувати здебільшого естетичне призначення, яке полягало у духовному самовираженні, прагненні утвердити красу навколишнього світу. Аргументом тут можуть виступати вишиті сорочки, що рясніють орнаментами з рослинних форм.

Естетична функція, на відміну від практичної, має не утилітарний характер, а споглядальне, творче відношення людини до дійсності. Тому в багатобарвних вишивках середини XX ст. основний акцент зосереджується на емоційному, чуттєвому сприйнятті багатоколірної вишивки суто як декоративного елемента. З таких естетичних міркувань в Гусятинському, Борщівському, Заліщицькому районах вводили у вишивки сорочок різні матеріали, такі як бісер, лелітки, стеклярус та ін. Поряд з вишивкою, естетичне навантаження несли мережані узори, які, з одного боку, застосовували з практичною метою (на швах), а з іншого — вводили в смугу орнаменту для естетичного ефекту. Про це промовисто свідчить багата різноманітність лексичного найменування мережива: «Багаточисна мережка», «Вівсяночка», «Вирізування», «Гречка», «Змережування зубцями», «Змережування городки», «Змережування черв'ячком», «Мережка стовпчик», «Снопик» та ін. Такі мережані узори були поширені на Західному Поділлі.

Для реалізації естетичної ролі вишивки вагоме значення мав колір, який підбирали згідно змісту вишитого виробу. Якщо на межі XIX—XX ст. ще подекуди враховувались оберегові функції вишивки, то з поч. XX ст. основну увагу приділяли не обереговим, а виражальним можливостям кольору. В другій пол. XX ст. саме колір виступав основним показником естетичної ролі вишивки. Барвисті, яскраві, багатоколірні вишивки стали поціновуватись по всій області.

Окрім того, варто розглянути етнічно-територіальне розпізнавальне призначення вишивки, яке, в свою чергу, слід розрізняти за такими ознаками:

• етнічні ознаки — виокремлюють вишивки однієї етнічної спільноти від усіх інших;

• етнографічні ознаки — в межах однієї етнічної території розрізняють вишивки згідно встановлених етнографічних кордонів (південна Волинь, Східне Поділля, Західне Поділля, Опілля, Буковина та ін.);

• територіальні (локальні) ознаки — визначають належність вишитої сорочки до певної території (села, району) в межах етнографічного регіону.

На нашу думку, в межах адміністративного кордону Тернопільської області простежуються усі зазначені ознаки етнічно-територіального призначення вишивки. Зафіксовані сорочки різняться між собою за конструкцією виробу, матеріалом виготовлення, орнаментом, композицією, символікою. Відповідно загальноукраїнськими етнічними особливостями, що простежуються на території області, є усталені форми нанесення декору (комір, манишка, уставка, поділ) та поширення загальноукраїнських орнаментальних мотивів і символів, які рівномірно зосереджені по всій території області.

Особливе місце посідає етнографічно розпізнавальне призначення вишивки, яке свідчить про такі сформовані типи як «волинський», «придністровський», «західно-подільський», «опільський». Для з'ясування розпізнавальних ознак вишитих сорочок доцільно звернутися до колориту, за допомогою якого, у нашому випадку, можна ототожнити вишивку з певною етнографічною територією. Так, для «волинського» типу вишивок характерними є сорочки з червоно-чорною гамою кольорів та рослинно-геометризованим орнаментом[3] [10], тоді як вишивки «придністровського» типу виокремлює темний насичений колорит, площинне заповнення рукава орнаментом [14; 13]. Поряд з колоритом виразником етнографічної належності виробу виступає арсенал технік виконання. Якщо загальнопоширеними класичними техніками для «придністровського», «волинського», «опільського» та «західно-подільського» типу вишивок є «хрестик», «повздовжня низь» [18, с. 60], «поверхниця» [17, с. 73], «низинка» [17, с. 67], «художня гладь» та ін., то локальними варіантами слід вважати техніку «макове зерно» в Гусятинському районі, «колодки» в Борщівському, «стовпчик», «качалочки» у Козівському та Зборівському районах.

Також окремо варто розглянути територіальні (локальні) ознаки, які реалізують розпізнавальне призначення вишивки та підтверджують приналежність вишитої сорочки до певної території (села, району). Таку територіальну приналежність легко простежуємо в колориті вишивок. — В межах кожного району спостерігається локальність кольорової гами, яка

[3] Польові матеріали, зібрані в м. Кременець Кременецького р-ну Тернопільської обл. Архів автора. — Зош. № 8.

подекуди зводиться до окраїни одного села, або почерку окремої майстрині. Наприклад, в Борщівському районі за орнаментами і колоритом вишивок можна було розпізнати, з якого села дівчина чи жінка.

Окрім колориту, територіальну (локальну) своєрідність вишивок підкреслює поширення загальноукраїнських елементів геометричного та рослинного орнаменту, які підпадали під творче переосмислення майстринями, що, в свою чергу, призвело до регіональної специфіки трактування одного і того ж мотиву. Закономірно, що притаманна для усіх етнографічних регіонів України восьмипелюсткова зірка була поширена й по усій Тернопільській області, але в кожній місцевості наділена власними художніми особливостями. Таку ж територіальну специфіку мають і інші мотиви загальноукраїнського орнаменту (хрести, ромби, кола та ін.), які можна простежити лише за допомогою комплексного аналізу та порівняння.

Окрім того, варто розглянути статево-вікове розпізнавальне призначення вишивки, яке визначає належність виробу до певної статевої чи вікової групи. В цьому руслі вишивки слід поділяти на чоловічі, жіночі, підліткові та дорослі.

Статево-вікова розпізнавальна функція найяскравіше простежується у дівочих вишитих сорочках. За повідомленням наукового працівника Кременецького краєзнавчого музею (ККМ) Т. Федорук, вишивку наносили на усе поле рукава, що свідчило про працьовитість, талановитість та майстерність дівчини. Дівочі сорочки вирізняються поміж інших багатим декоративним оздобленням, в них домінували пишні рослинні, зокрема квіткові орнаменти, кольорова палітра складається із чистих яскравих барв. Т. Федорук зазначає, що дівочу сорочку легко впізнати за вишитими поликами. Народна приповідка каже: «Пізнають хлопці і в драній сорочці, аби полики вишиті». Якщо на дівочих сорочках вишивали уставки, підуставки, полики, манжети, комірці, то сорочкам одружених жінок та похилого віку приділяли менше уваги[4].

Сорочки заміжніх жінок декорували порівняно скромно. За свідченнями Т. Федорук, у таких сорочках полики не вишивали, жінки виготовляли собі нову сорочку з вишитими уставками, а дівочу та весільну ховали у скриню для дочок, внуків. Кольорова гама формувалася за допомогою приземлених тонів (коричневі, охристі, сині, зелені, вишневі тощо)[5].

Про належність до підліткової групи свідчить характер орнаментальних мотивів. Так, в Шумському районі сорочечки дівчаток оздоблювали технікою художньої гладі, орнаментом з дрібними квітковими мотивами, які тонкою галузкою наносили на комірець та посередині рукава. Кольорова гама формувалась за допомогою світлих тонів, салатовий, рожевий, блакитний, усі барви легкі та ніжні. У Гусятинському районі вишивки підліткових сорочок створювались на основі рослинно-геометричного орнаменту у вишнево-червоних барвах за допомогою техніки хрестик [13]. Сорочки дівчаток оздоблювали на грудях стежиною з рослинних мотивів технікою хрестик, а хлопчиків стрічкою геометричного орнаменту у світлих барвах, який розміщували на пазусі, комірці та манжетах. У сорочечках хлопчиків вишивали солярні символи, сильно стилізовані рослинні мотиви.

Сорочки дорослих чоловіків відрізняються ширше вишитою манишкою, заповненням вишивкою усієї площини комірця, складністю композиційних форм, насиченою кольоровою палітрою. Так, на півночі Тернопільщини домінували вузькі та широкі манишки, орнамент рослинно-геометризований, червоно-чорного кольору, в той час, як на Західному Поділлі та, здебільшого, Опіллі, популярними були широкі вишиті манишки, які вкривали усі груди [4]. Для усіх зафіксованих зразків характерною є поліхромна палітра, зміст якої визначався символікою того чи іншого кольору. Для вишивки дорослих чоловіків використовували восьмипелюсткові зірки, хрести, ромби, кола та інші загальноукраїнські та локальні орнаментальні мотиви.

Усе це дає нам змогу зробити висновок, що протягом першої пол. XX ст. вишивка була не лише прикрасою, а виконувала певну мету та мала конкретне призначення у виготовленні та оздобленні сорочки. Тому багата варіативність її застосування легко простежується у виробах першої пол. XX ст., що не можемо стверджувати стосовно його другої половини. Це пов'язано з поширенням фабричного виробництва, яке уже в середині століття майже повністю витіснило одяг з домашнього полотна, що призвело до втрати різних функцій вишивки, зокрема її практично-конструктивного

[4] Польові матеріали, зібрані в м. Кременець Кременецького р-ну Тернопільської обл. Архів автора. — Зош. № 8. — С. 1.

[5] Польові матеріали, зібрані в м. Кременець Кременецького р-ну Тернопільської обл. Архів автора. — Зош. № 8. — С. 2.

призначення. Велику роль в нівелюванні інших функцій відіграло поширення техніки хрестик та фабричних матеріалів, що, в свою чергу, спричинило узагальненість колориту вишивок по усій області. Пріоритетною ознакою таких орнаментів стала яскравість та багатобарвність вишитого узору, втратилась доцільність поєднання та застосування різних матеріалів в одному виробі. Тому з другої пол. ХХ ст. домінуючим стає естетичне призначення вишивки, що передбачало щедре прикрашення жіночих сорочок різними матеріалами (бісер, лелітки, пацьорики). Нівелювання народних традицій, застосування вишивки на сорочках призвело до того, що подекуди створювались важкі перенасиченні матеріалами та їх поєднанням вироби. Тому на поч. ХХІ ст. окремі дослідники народної творчості звертаються до пошуку та відтворення тієї взаємоузгодженості народної вишивки, яка панувала до середини ХХ століття.

1. Фонди Бучацького краєзнавчого музею. — КН 1576. — Тк. — № 48.
2. Фонди Бучацького краєзнавчого музею. — КН 877. ДП. — № 23.
3. Фонди Гусятинського краєзнавчого музею. — Т (Г) КМКН 315. — Т. — № 27.
4. Фонди Гусятинського краєзнавчого музею. —Т (Г) КМКН 3911. — Т. — № 89.
5. Фонди Гусятинського краєзнавчого музею. — Т (Г) КМ.ХН 4901. — Т. — № 103.
6. Фонди Кременецького краєзнавчого музею. — ККМ 2194. — Тк. — № 58.
7. Фонди Кременецького краєзнавчого музею. — ККМ 2196. — Тк. — № 60.
8. Фонди Кременецького краєзнавчого музею. — ККМ 2197.— Тк. — № 65.
9. Фонди Кременецького краєзнавчого музею. — ККМ 2198. — Тк. — № 62.
10. Фонди Кременецького краєзнавчого музею. — ККМ 12787. — Тк. — № 375.
11. Фонди музею «Зборівська битва». — МЗБ 775. — Тк. — № 59.
12. Фонди музею «Зборівська битва». — МЗБ 877. — Тк. — № 67.
13. Фонди Тернопільського обласного краєзнавчого музею. — ТОМЕ 315. — ТКМТ. — № 307.
14. Фонди Тернопільського обласного краєзнавчого музею. — ТОМЕ 332. — ТКМТ. — № 337.
15. *Булгакова-Ситник Л.* Подільська народна вишивка (етнографічний аспект) / Людмила Булгакова-Ситник. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2005. — 338 с.
16. *Гургула І.* Народне мистецтво Західних областей України / І. Гургула. — К. : Мистецтво, 1966. — 74 с.
17. *Захарчук-Чугай Р.В.* Українська народна вишивка Західних областей УРСР / Р.В. Захарчук-Чугай. — К. : Наукова думка, 1988. — 184 с.
18. *Кара-Васильєва Т.В.* Народна вишивка / Кара-Васильєва Т.В. — К. : Либідь, 1996. — 99 с.
19. *Надольний І.Ф.* Філософія : навчальний посібник / І.Ф. Надольний, Л.В. Губерський, В.П. Андрушенко та ін. ; за ред. Надольного І.Ф. — К. : Вікар, 2006. — 534 с. — (6-те вид., випр., і доп.).
20. *Наулко В.І.* Українське народознавство : книга для вчителя / Наулко В.І., Артюх Л.Ф., Гориленко В.Ф. та ін. — К. : Либідь, 1991. — 232 с.
21. *Ніколаєва Т.О.* Історія українського костюма / Ніколаєва Т.О. ; іл. З. Васіної, Я. Міненко, Т. Ніколаєвої, О. Слінчак, М. Старовойт. — К. : Либідь, 1996. — 176 с.
22. *Семчишин М.К.* Символи України: Вишита сорочка. 1—4 класи : посібник для вчителя / упоряд. М.К. Семчишин. — Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2012. — 32 с.
23. *Стельмащук Г.* Давнє вбрання на Волині / Галина Стельмащук. — Львів : Волинська обласна друкарня, 2003. — 276 с.
24. *Шевченко Є.І.* Українська народна тканина / Шевченко Є.І. — К. : Артанія, 1996. — 416 с.

Natalia Volyanyuk

ON PREDESTINATION OF EMBROIDERIES IN DECORATING OF SHIRTS ALONG TERNOPIL OBLAST DURING THE TWENTIETH C.

The article has determined and presented some features of functional predestination in embroideries for shirts of Ternopil oblast during the XX c. The usage of embroideries with practical, ritual and protective ends has been discovered. Connections of technical and decorative tasks of embroideries have been exposed. Analytical studies in ethnical, territorially differentiated and age-produced traits of embroideries have been performed.

Keywords: function, folk embroidery, shirt, tradition, ornament, equipment, symbols.

Наталия Волянюк

О ПРЕДНАЗНАЧЕНИИ ВЫШИВКИ ПРИ ОТДЕЛКЕ РУБАШЕК В ТЕРНОПОЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ В ХХ ВЕКЕ

В статье определены особенности функционального предназначения декоративной вышивки на рубашках в Тернопольской обл. в ХХ в. Раскрываются возможности применения вышивки с практической и обрядово-обереговой целью. Прослеживается связь технического и декоративного предназначения вышивки. Проанализированы этнические, территориальные и возрастные черты вышивки.

Ключевые слова: функция, народная вышивка, рубашка, традиция, орнамент, техники, символы.



Олена ФЕДОРЧУК

ТИПОЛОГІЧНІ ТА ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ БІСЕРНОГО ДЕКОРУ БУКОВИНСЬКОГО НАРОДНОГО ОДЯГУ XIX СТОЛІТТЯ

Досліджено типологію бісерного декору буковинського народного одягу XIX ст. Виокремлено локальні художньо-композиційні прикмети буковинських творів.

Ключові слова: бісер, прикраса, бісерний декор, одяг.

З XIX ст. й до сьогодні творчість буковинських майстрів залишається важливою складовою української народної традиції бісерних виробів. Особливістю краю є те, що національна культура українців зазнала тут сильного впливу сусідніх етносів, зокрема молдован та румунів. Окрім того, терени Північної Буковини неодноразово заселяли значні групи колоністів — переселенців з австрійських, німецьких, польських, російських країв. Через постійну іммісрацію з Галичини та Поділля всякчас збільшувалося також українське населення Буковини [9, с. 41—58].

Під дією асиміляційних факторів (близького сусідства та змішаних міжрегіональних та міжнаціональних шлюбів), а також неодноразової румунізації населення краю, одяг українців Буковини викристалізувався в окреме мистецьке явище. Попри певні відмінності між компонентами вбрання різних етнографічних зон краю народна ноша буковинців — це доволі цільне явище української культури. Спільним є перелік головних складових ансамблю народного одягу та засади їхнього крою, ґрунтовані на прямокутних формах [11, с. 18]. Водночас, специфічні зональні розбіжності проявилися у побутуванні окремих типів прикрас та компонентів вбрання і, щонайбільше, — у художньому оформленні одягу, зокрема, характерологічному застосуванні різних засобів та прийомів художньої виразності.

Складові буковинської народної ноші: накладні прикраси, головні убори та компоненти одягу XIX ст., при виконані яких народні майстри Північної Буковини використовували бісер, представляють значний дослідницький інтерес з огляду на те, що Північна Буковина є батьківщиною низки найдавніших та найстійкіших осередків бісерного декору народного одягу українців. У XIX ст. самобутнє мистецтво буковинців мало значний вплив на творчість майстрів бісерних виробів значної частини західноукраїнського ареалу. Звідси, дослідження основних напрямків творчості буковинських майстрів XIX ст. — важливий ключ до розуміння тогочасних мистецьких процесів у царині бісерного декору народного одягу українців.

Проблеми бісерного оздоблення народного одягу українців торкалося чимало етнографів та мистецтвознавців [16]. Зокрема про бісерні прикраси буковинської народної ноші певна інформація зібрана у монографіях Ярослави Кожолянко [10], Георгія Кожолянка [9] та Мірри Костишиної [11]. Проте

ґрунтовної наукової праці щодо бісерного декору буковинського народного одягу XIX ст. немає.

Джерельну базу запропонованої наукової розвідки склали найдавніші із збережених артефакти середини — кінця XIX століття. Важливою складовою дослідження стали також світлини, на яких зафіксовані народні типажі. Літературні джерела, артефакти та рідкісні світлини засвідчують, що найдавнішою сферою використання бісеру в народній творчості стало виконання ***накладних прикрас***.

Появу бісерних прикрас у традиційному одязі буковинців слід датувати кінцем XVIII століття. У першій половині XIX ст. вже відбувалося їхнє поширення. Про це свідчить пласт пам'яток другої половини XIX ст., виконаних з бісеру, ґатунок і розміри (№ 13—12) якого були типовими для творів 1820—1830-х років. Враховуючи, що в народній творчості одні і ті самі бісерні матеріали використовувалися неодноразово (старіші вироби спорювали для виготовлення новіших), вказаний факт хоч і непрямо свідчить, що у перших десятиліть XIX ст. буковинські народні вироби з бісеру вже широко побутували (і були виконані з типових для свого часу матеріалів). Вагомим аргументом на користь існування традиції бісерних виробів на початку XIX ст. є також те, що бісерні прикраси буковинців середини-кінця XIX ст. мають достатньо сформовану мистецьку структуру, яка вочевидь вказує на існування первинного (попереднього) етапу розвитку традиції.

Найдавнішим серед бісерних оздоб на буковинських теренах було монисто (мониста) — набрані в разок (разки) намистини. Зв'язуючи у пучок дев'ять і більше разків бісеру буковинки робили нашийну прикрасу, відому в краї як «пацьорки», «пацєрки» або ж «цятки» [17, с. 541].

Особливою популярністю відзначалися бісерні оздоби з орнаментальною структурою, що виконувалися у техніках вишивання, нанизування, а з кінця XIX ст. також — ткання. Серед найдавніших — ґердан стрічковий («йордан», «ґьордан», «шардан», «дьордяник»). Про поширення такого типу прикраси в одязі молодих гуцулок згадував Яків Головацький [8, с. 73]. Побутування у другій половині XIX ст. стрічкового ґердану як оздоби шиї грудей і також головних уборів буковинських гуцулів засвідчують також світлини, що експонувалися на Тернопільській виставці 1887 року [1; 2] (Іл. 1).



Іл. 1. Група селян з с. Іспас Вижницького р-ну Чернівецької обл. Фрагмент: дівчина у стрічкових ґерданах та інших прикрасах. Світлина-експонат Тернопільської виставки 1887 р. ІН НАН України ІФБ-10619

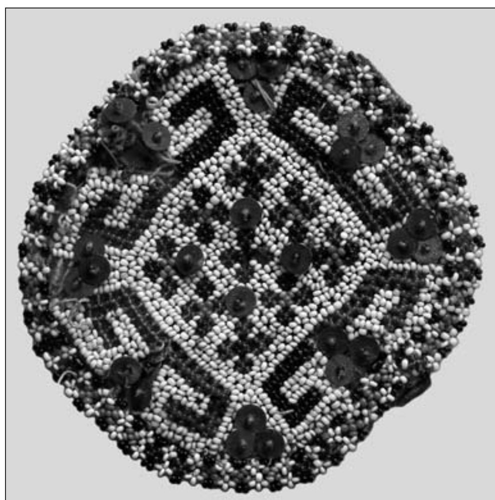
Упродовж усього XIX ст. стрічковий ґердан зберігав першість поміж інших типів бісерних прикрас. З другої половини XIX ст. в жіночому та чоловічому одязі поширення набув також довгий (нагрудний) стрічковий ґердан («ґердан», «басма», «лиц»), на кінцях якого закріплювалося невеличке дзеркальце [9, с. 287—288]. На Буковинському Передгір'ї чоловіки носили настільки довгий ґердан, що він, опускаючись двома кінцями по грудях, перехрещувався і підтикався спереду під пояс [11, с. 57].

Традиційними на теренах Північної Буковини були прикраси з монет, серед яких у другій половині XIX ст. широкого вжитку набули нашийні та нагрудні стрічкові ґердани з нашитими на них монетами [3].

Упродовж другої половини XIX ст., окрім стрічкових ґерданів, в народній ноші буковинців поширилися й інші типи жіночих накладних оздоб: ґердан стрічковий з підвісками, однодільна силянка, плетінка об'ємна. Наприкінці XIX ст. одночасно в жіночому та чоловічому одязі буковинців з'явився також ґердан розетковий («басма», «басаман», «йордан», «йорданик», «ґьордан», «усьорок»), що набув значної популярності упродовж першої половини наступного століття. Осо-



Іл. 2. Тимирівська. Стрічка з ґерданами для чоловічого капелюха. Бісер, нитки, нанизування. Кінець XIX ст. (монета 1879 р.), с. Горошівці Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ЧОКМ, III-4053



Іл. 3. Квітка. Бісер, нитки, нанизування. Друга половина XIX ст., Північна Буковина. Приватна колекція Снігура Івана (м. Чернівці)

бливістю буковинської прикраси такого типу було те, що її часто виконували, поєднуючи техніки ткання та набирання в разки: ткані фрагменти перемежовувалися короткими вставками ниток з набраним на них бісером або склярусом. Ткані площини зазвичай заповнювали геометризованими композиціями з рослинних мотивів.

Прикраси з бісеру застосовувалися не лише як самостійні оздоби. Окремі з них посіли важливе місце у декоративній структурі головних уборів. Так, у XIX ст. стрічковий ґердан став атрибутом святкового парубочого капелюха, як також обов'язковою прикметою головного убору нареченого [15, с. 180]. У багатьох селах Буковини тулію капелюха прикрашали відразу кількома ґерданами (Іл. 2). Найбагатше прибраними були капелюхи парубків Буковинського Поділля та Верхнього Буковинського Попруття. Окрім стрічкових ґерданів, на них могли також чіпляти яскраві квіти з шовку, пір'я пави або півня, пучки ковили, дзеркальце, трясунки [11, с. 83].

Трясунки («тріпало», «гушки») були ще однією поширеною бісерною оздобою святкового капелюха буковинського парубка. Вони мали вигляд пучка волосин (або тоненьких дротиків) з нанизаними на них різнобарвними бісеринами. Вершечки вкритих бісером волосин увінчували розмаїтими великими (переважно пустотілими) намистинами, які брязкотіли при потріпуванні трясунки, вдаряючись одна об одну.

Виключно весільною прикрасою капелюха стала у XIX ст. винизана з бісеру шестикутної або округлої форми квітка, яка побутувала, правдоподібно, лише на Буковинському Поділлі. У деяких селах на капелюх молодого чіпляли одразу п'ять квіток: з чотирьох сторін тулії та на маківці [13, с. 106]. Квітку виконували з дрібного бісеру, що давало змогу майстриням створювати естетично витончену наповнену графічними елементами композицію, в основі якої — мотив ріжкатого ромба — символ єдності чоловічого та жіночого начала [14, с. 201] (Іл. 3).

В ансамблі святкового народного одягу зустрічався також орнаментований бісерними матеріалами шкіряний черес. Побутування такої чоловічої прикраси засвідчує унікальний артефакт XIX ст., що зберігається у приватній колекції Снігура Івана Назаровича (м. Чернівці). Шитий бісером «у прикріп по картону» черес має дещо незвичну композицію, побудовану на поєднанні геометричних, рослинних (квіти-розети) та зооморфних (метелик, пташка) мотивів (Іл. 4). Хоча українське походження саме цієї прикраси не є певним, водночас традицію використання декорованого бісером чересу в українців Буковини підтверджують твори пізнішого часу.

Широкого визнання на Буковині набули декоровані бісером вінцеподібні дівочі ***головні убори***. На відміну від капелюха, який носили з прикрасами та

без них, оздоблені бісерними стрічками дівочі убори були цілісними (не розбірними) виробами.

Так, на теренах Буковинської Гуцульщини та у деяких прилеглих селах Буковинського Прикарпаття побутувало «чільце» [9, с. 307]. Бісерне чільце («накісник»), прототипом якого став стрічковий ґердан, мало вигляд невисокого вінця. Його декор складався з одного-двох стрічкових ґерданів, нерідко також вовняних кутасиків та фігурних декоративних бляшок на кштал тих, з яких гуцульські майстри творили мосяжні чільця. Чільце завжди мало не закритий верх.

Широковідомим в українців Північної Буковини був святковий дівочий убір голови, що також виконував функцію весільного вінка (обов'язковий атрибут молодої та дружок), відомий в краї під назвами «ґердяник», «дьорданик», «капелюшиня», «коди», «кодина», «коробка», «кошик». Відносно високий весільний вінок мав багатий декор із бісерних стрічок, штучних квітів, позументних та шовкових стьожок, монет чи їхніх імітацій, леліток абощо, та доповнювався апотропеями. Значна кількість матеріалів, з яких буковинські майстрині мали змогу виготовляти такий убір, сприяла локальній варіативності та постійному розвитку його декору.

Судячи зі світлин та артефактів, найпоширеніший варіант декорованого бісером весільного вінка у XIX ст. мав вигляд високого, трохи розширеного угорі циліндра [4]. Основою убору була плетена із соломи або кроєна з картону тулія. Діаметр її нижньої частини відповідав об'єму голови. Іноді, з метою увиразнити форму дівочого обличчя, спереду (у налобній частині) тулії робили дугоподібної форми узвишшя (Іл. 5).

Загальний декор весільного вінка включав декілька стрічкових ґерданів, що мали різну ширину. Серед них були й бісерні ланцюжки —вузькі стрічки, нанизані на двох нитках «у хрестик» або «колечками». Широкі та вузькі ґердани розміщували по усій висоті тулії, вміло оперуючи контрастним зіставленням орнаментованих різними мотивами широких та вузьких взорів. Ознакою убору XIX ст. були позументні стьожки, якими розділяли утворений чергуванням ґерданів багатоярусний орнамент [12, с. 48]. Композиція убору завжди доповнювалася букетом-вінком зі штучних квітів та цвіту безсмертника, яким прикрашали центральну частину вінка (над чолом). Іноді квітами вкривали також





Іл. 4. Черес. Фрагмент. Шкіра, бісер, нитки, шиття «у прикріп». XIX ст., Північна Буковина. Приватна колекція Снігура Івана



Іл. 5. Весільний вінок. Рубіж XIX—XX ст. Заставна Чернівецької обл. МЕХП, ЕП-66344

маківку убору. Часто низом виробу чіпляли монети або круглі декоративні бляшки — семантично-оздобні елементи, які зустрічаємо лише на буковинських весільних вінках [5]. Обов'язковим атрибутом убору молодої був барвінковий вінок, який накладали поверху готового виробу. В потаємних місцях або на видноті кріпили часник (цілий або кілька зубчиків). Увінчував весільний вінок букет ковили (на артефактах переважно знаходимо лише його залишки або виявляємо його відсутність). Загальноукраїнською відзнакою дівочого убору були шовкові стрічки, які кріпили ззаду тулії і які спадали на спину та плечі дівчини (Іл. 6).

Упродовж XIX ст. кольорове вирішення накладних прикрас з бісеру та бісерного декору чільця й весільного вінка відзначалося багатою орнаментикою,



Іл. 6. Українка в народному вбранні. Поштівка 1899 року, Чернівці. БІН-17712

побудованою на основі широкого кола мотивів, серед них чимало складних — багатоелементних. Графіка простих і складних мотивів підпорядковувалася можливостям технічного орнаменту. Так техніка шиття «у прикріп», якою виконували стрічки для головних уборів, стрічкові ґердани для шиї, грудей і голови, давала змогу створювати геометричні мотиви та композиції не лише із строгими прямокутними, трикутними і зиґзаґоподібними, а також — з пластичними хвилястими та округлими обрисами (Іл. 7).

Виконані ж у техніці нанизування композиції мали геометричну орнаментику зі строгими лінійними формами. Водночас, не дивлячись на деякі технічно обумовлені обмеження, саме у техніці нанизування буковинські майстри створили найбільше число геометричних узорів, серед яких значний відсоток естетично досконалих композицій (Іл. 8).

Суттєва перевага нанизування перед іншими техніками — ажурні властивості технічного орнаменту, що розповсюджуються на загальну композицію твору. На прикрасах XIX ст. виявляємо нанизування «сіточкою» та комбінацію варіантів «сіточкою» та «у хрестик». Червона вовняна тасьма, на яку зазвичай нашивали готову бісерну стрічку, створювала ефект «сліпої ажурності», додаючи виробу додаткових декоративних нюансів (Іл. 9).

Серед творів буковинських майстрів XIX ст. знаходимо вироби, виконані із застосуванням кількох технік одночасно. Це стосується як накладних прикрас, так і весільного вінка, орнаментика бісерних складових якого розвивалася синхронно з орнаментикою накладних оздоб. Для прикладу, ґердан стрічковий для капелюшиня майстриня із с. Василів Заставнівського р-ну Чернівецької обл. шила «у прикріп» по вишневій тасьмі, використовуючи не сам бісер, а вже готові винизані з бісеру два білі ланцюжки (виконані на дві нитки у варіантах «колечками» та «у хрестик») [7].

Наприкінці XIX ст. у практиці майстрів накладних оздоб з'явилася техніка ткання, придатна для виконання орнаментальних мотивів із геометричними і так само геометризованими (ступінчасто-гранчастими) формами. У творчості народних майстрів гірських районів Буковини панувала прихильність до геометричних узорів, рівночасно майстри рівнинних районів вже почали виконувати прикраси з рослинними та орнітоморфними орнаментами.

На загал у композиціях накладних прикрас XIX ст., виконаних у техніці шиття «у прикріп», нанизування чи ткання, першість належала інваріантам ромбовидного мотиву (простого чи ріжкатого ромба, усередині з меншим ромбом, або ромба, переділеного хрестом із крапками-насінинами). Популярними були мотиви скісного та рівнораменного хреста, восьмипелюсткової розети, півромба (трикутника), а також зиґзаґоподібний, косицевий та S-видний мотиви (Іл. 10).

Прикметою декору буковинських «весільних вінків» XIX ст. стали шестипелюсткові квіти-розети, що складалися з круглих елементів. Мотив квітки-розети виконували технікою шиття «у прикріп» (по червоній вовняній стрічці): нитку з набраним бісером укладали в круг по спіралі. Особливо ефектно виглядала композиція з квіток, шитих «у прикріп по настилу» — елементи мотиву мали фактурні конусоподібні обриси [6]. Див. (Іл. 5).

Характерологічною особливістю буковинських народних оздоб XIX ст. є колорит прикрас, в основі якого біла, зелена, червона, синя, теракотова та, нерідко, рожева й чорна барви. Правдоподібно, в колориті бісерних прикрас XIX ст. були певні ло-

кальні пріоритети, інформація про які, на жаль, не збереглася. Так, судячи з поодиноких артефактів, схоже на те, що в колориті прикрас буковинських гуцулів рожева барва зустрічалася значно рідше, аніж в колориті оздоб буковинців Буковинського Поділля та Верхнього Буковинського Попруття.

В останній чверті XIX ст. дрібним бісером або січкою (№ 12—11) стали оздоблювати платоподібний головний убір — узорнотканий рушник («завойку», «рушник завиваний», «намітку», «перемітку»), яким на Буковині, за спостереженням Якова Головацького, завивали голови не лише жінки, але й дівчата [8, с. 71].

До впровадження бісерного шитва рушник мав стрічково-ярусну композицію з геометричних мотивів, виткану з лляних та бавовняних ниток природних відтінків. Вкраплення бісерних матеріалів звеселило статичний монохромний колорит народного твору. Поєднання (на вибір) двох-трьох насичених барв: жовтої, оранжевої, червоної (вишневої), синьої (фіолетової), зеленої чи чорної наповнило рушник кольоровим контрастом. Загальна композиція набула легкої динаміки. Згодом, на зламі XIX—XX ст., поліхромія поширилася на тканий орнамент, яким оздоблювали краї рушників. Поряд із тканим декором в оздобленні рушників стала набувати розвитку й вишивка кольоровими нитками та бісером.

З кінця XIX ст. буковинські майстри стали застосовувати бісерні матеріали в оздобленні ***натільного одягу***. Першим об'єктом таких творчих новацій стала вишита нитками святкова уставкова сорочка «морщенка». Впровадження бісерних матеріалів у декор уставкової сорочки, як і в орнаментику рушника, відбувалося поступово. Незначна кількість бісеру, яким виконували окремі елементи, і лише зрідка цілі мотиви орнаменту, не порушувала традиційної композиції твору. Водночас, наповнювала виріб новими кольоровими та фактурними нюансами, які творилися на основі блискучих округлих непрозорих та прозорих скляних намистинок. Як і в декорі рушників, так само і в оздобленні уставкових сорочок, буковинські майстрині використовували бісер, загальний обсяг та кількість кольорів якого була незначною. Декорування бісером у XIX ст. здійснювали технікою шиття «у прикріп» [11, с. 68]. Барви бісеру, зазвичай, доповнювали кольорову палітру ниток. Декорована різними матеріалами сорочка вирізнялася багатством свого художнього вирішення. Окрім того, вона органічно доповнювала ансамбль одягу, до складу якого входили різнотипні бісерні прикраси та оздоблені бісером головні убори.



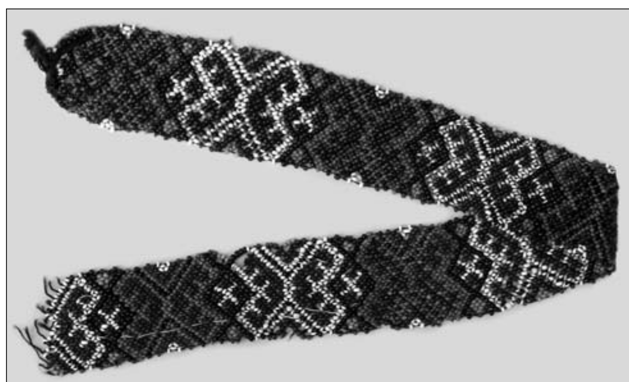
Іл. 7. Стрічка для дівочого головного убору. Фрагмент. Полотняна тасьма, бісер, шиття «у прикріп». Друга половина XIX ст., Північна Буковина. Приватна колекція Снігура Івана



Іл. 8. Ґердан стрічковий. Фрагмент. Бісер, нитки, нанизування. Кінець XIX ст., Вижницький р-н. ЧОХМ, Т-428



Іл. 9. Ґердан стрічковий. Фрагмент. Червона вовняна тасьма, бісер, нитки, нанизування. Кінець XIX ст., Північна Буковина. Приватна колекція Колодій Ольги (США, Філадельфія)



Іл. 10. Колотило Фрозина. Ґердан стрічковий «шардан» для чоловічого капелюха. Бісер, нитки, нанизування сіточкою. Кінець XIX ст., с. Банилів Вижницького р-ну Чернівецької обл. ЧОКМ, III-3719

Отже, у XIX ст. буковинська народна ноша поєднувала багато компонентів, виконаних із використанням бісерних матеріалів. Ансамбль буковинського народного одягу наповнювали жіночі та чоловічі накладні прикраси: ґердан стрічковий, ґердан стрічковий з підвісками, силянка однодільна, плетінка

об'ємна, квітка, трясунки, ґердан розетковий, оздоблений бісерними матеріалами черес.

На Буковинській Гуцульщині та у прилеглих прикарпатських селах побутувало бісерне «чільце». У багатьох селах Північної Буковини бісерне декорування стало характеристичною особливістю головного убору нареченого та нареченої. В останній четверті XIX ст. буковинські майстрині почали використовувати бісер (поки ще у вигляді вкраплень) в декорі тканого рушника та вишитої сорочки.

Серед відзнак, за якими можна розпізнати буковинські твори XIX ст., — матеріал виготовлення (глянцевий непрозорий та прозорий дрібний бісер головно венеційського походження), техніки виконання (головним чином шиття «у прикріп» та нанизування), орнаментальні композиції (переважно геометричні взори) та колорит (панування білої, зеленої, вишневої, рожевої, синьої, теракотової та чорної барв).

Умовні скорочення

БІН — Бібліотека Інституту народознавства НАН України.

МЕХП — Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України.

МНАПЛ — Музей народної архітектури та побуту у Львові.

МНАПУ — Музей народної архітектури та побуту НАН України.

ЧОКМ — Чернівецький обласний краєзнавчий музей.

ЧОХМ — Чернівецький обласний художній музей.

1. БІН-10619.
2. БІН-10634.
3. БІН-11510 .
4. БІН-17711.
5. МНАПУ, НД-1736.
6. МНАПУ, О-357.
7. ЧОКМ, III-4522.
8. *Головацкій Я.Ф.* О народной одеждѣ и убранствѣ Русиновъ или Русскихъ въ Галичинѣ и сѣверо-восточной Венгріи / Яков Головацкій. — С.-Петербургъ : Типографія В. Киршбаума, 1877. — № 32. — 85 с. : ил.
9. *Кожолянко Г.* Етнографія Буковини : у 3 т. / Георгій Кожолянко. — Чернівці : Чернівецький державний університет ім. Ю. Федьковича ; Буковинське етнографічне товариство ; Видавництво «Золоті литаври», 1999. — Т. 1. — 384 с. : іл. — (Бібліогр. в кінці розд.).
10. *Кожолянко Я.* Буковинський традиційний одяг / Ярослава Кожолянко. — Чернівці ; Altona ; Manitoba ; Саскатун : Friesen Printers, 1994. — 262 с. : іл. (українською та англійською мовами). — (Бібліогр. : с. 247—258).
11. *Костишина* М.В. Український народний костюм Північної Буковини. Традиції і сучасність / Мірра Костишина. — Чернівці : Рута, 1996. — 192 с. : іл. — (Бібліогр. : с. 181—184 (127 назв)).
12. *Матейко К.І.* Головні убори українських селян до поч. XX ст. / К.І. Матейко // НТЕ. — 1973. — № 3. — С. 47—54.
13. *Павлюк А.Д.* Прикраси з бісеру у фондах Чернівецького музею народної архітектури та побуту / А.Д. Павлюк // Буковина — мій рідний край : матеріали історико-краєзнавчої конференції молодих дослідників, студентів та науковців. — Чернівці : Золоті литаври, 1998. — С. 105—107.
14. *Селівачов М.Р.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / Михайло Селівачов. — К. : Редакція вісника «Ант», 2005. — 400 с. : іл. — (Бібліогр.: с. 347—365).
15. *Стельмащук Г.Г.* Традиційні головні убори українців. — К., 1993. — 240 с. : іл. — (Бібліогр. у тексті. — Список іл. : 228—237).
16. *Федорчук О.* Бісерний декор ансамблю українського народного одягу: стан дослідження проблеми / Олена Федорчук // Мистецтвознавство-2008 : наук. зб. — Львів : СКІМ, 2008. — С. 117—128. — (Бібліогр. : с. 125—128).
17. *Федорчук О.* Бісер у декорі народного одягу буковинців (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій 2007—2008 рр.) / Олена Федорчук // Народознавчі зошити. — 2008. — № 5—6. — С. 540—551. — (Бібліогр. в тексті).

Olena Fedorchuk

TYPOLOGICAL AND ARTISTIC PECULIARITIES OF GLASS BEADS DÉCOR OF THE 19TH C. FOLK CLOTHES FROM BUKOVYNA

The article explores typology of glass beads decor of the 19th c. folk clothes from Bukovyna. Local artistic and compositional features of Bukovyna items have been determined.

Keywords: glass beads, decoration, glass beads decor, clothes.

Елена Федорчук

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ БИСЕРНОГО ДЕКОРА БУКОВИНСКОЙ НАРОДНОЙ ОДЕЖДЫ XIX ВЕКА

Исследовано типологию бисерного декора буковинской народной одежды XIX в. Выделено локальные художественно-композиционные черты буковинских произведений.

Ключевые слова: бисер, украшение, бисерный декор, одежда.



Ольга ОЛІЙНИК

УКРАЇНСЬКІ ЦЕРКОВНІ ТКАНИНИ КІНЦЯ XX — ПОЧАТКУ XXI ст.: ОСВІТА ТА МАЙСТЕРНІ

Наша розвідка — спроба подати розгорнутий огляд українського церковного шитва кінця XX — початку XXI ст., що має давні корені, а в означений період переживає відродження. На зламі століть самодіяльні аматори, фахівці текстилю та гапту вивчають і наслідують традиції давнього українського шитва. Зазначені в дослідженні школи та майстерні здобули певний досвід роботи в галузі церковного шиття, який ляже в основу подальшого розвитку цього виду церковного мистецтва.

Ключові слова: гапт, лицеве шитво, майстерня, облачення, машинна вишивка.

Церковні тканини знаходяться у кожній українській церкві візантійського обряду у вигляді святинь, богослужбових предметів, облачень та деталей інтер'єру. Вони взаємодіють з іншими складовими храмового простору безпосередньо або як самостійні об'єкти. Ця взаємодія важлива для створення гармонійного сприяння богослужінню та молитві.

Церковний текстиль — це сукупність усіх предметів з тканини, які застосовуються в Церкві, включає безпосередньо богослужбові предмети, інтер'єрні вироби та облачення духовенства. Чинність та урочистість Божественної Літургії забезпечує, крім всього іншого, також краса священичих облачень, спеціальних покровів престолів, жертовників та аналоїв.

Церковне шитво представляє собою ту частину церковного текстилю, обов'язковим елементом якого є гаптування. Мистецтво церковного шиття розділяють на *лицеве* (фігуральне) та *орнаментальне*. Лицеве шиття — це сакральні зображення Господа Ісуса Христа, Богородиці, святих, ангелів, подій зі Святого письма та історії церкви, які відповідають догматико-канонічним та іконографічним вимогам, виконані в особливій техніці ручного гапту. Лицеве шитво є виключно церковним видом гапту, воно зображає красу непредметного, невидимого світу, всі його елементи несуть духовний зміст. Орнаментальне церковне шитво — це композиції з образотворчих елементів (геометричні форми, знаки, букви, стилізовані рослини і фігури тварин), які обов'язково мають символічне значення і походження з текстів Святого Письма та священних переказів, виконані в техніці гапту на предметах церковного текстилю.

«Культурна» спадщина, яку залишила радянська влада на українських землях після непримиримої боротьби з Церквою та національною самостійністю — це масово зачинені греко-католицькі, православні автокефальні монастирі й храми, занедбане, знищене церковне майно, в тому числі численні унікальні пам'ятки давнього та тогочасного мистецтва. Завдяки винятковій мужності та ентузіазму групи вчених та дослідників певну кількість творів вдалося передати в музеї та реставраційні майстерні. При інвентаризації, описах цих пам'яток відкрилося надзвичайне за художньою формою та духовною виразністю явище — українське церковне шитво. Як наслідок з'явилися присвячені цій галузі публікації [1; 2; 9; 10; 11; 13; 8; 6]. Характерною особливістю літератури радянського періоду (поч. 20-х — кін. 80-х рр. XX ст.) є відсутність в ній аналізу бо-



Митра, 1996 р. (Маріоніла Саламатова, Єлецький монастир у Чернігові), лицеве та орнаментальне шитво



Фрагмент покрову «Св. Серафим», 2005 р. (авт. Гріднєва Юлія, Харківська академія дизайну і мистецтва), лицеве шитво

гословського та символічного значення богослужбових предметів та облачень. Описувані пам'ятки церковного мистецтва розглядалися односторонньо, виключно як твори образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва. Вся увага відводилася, як правило, детальному опису композиції, а сюжет трактувався як подія.

У радянській Україні монополістом у галузі церковного мистецтва стали майстерні Києво-Печерської лаври, яка спроваджувала церковну утвар у наново висвячені православні парафії західних областей України після насильної ліквідації Української Греко-Католицької Церкви. Основним постачальником сировини та художніх ідей стає Московська патріархія, на неї взоруються всі монастирські та лаврські художні майстерні республіки, внаслідок чого в українську продукцію привносяться невластиві елементи з підкреслено православною символікою. Зокрема, ця негативна тенденція помітилася на орнаментиці тканин, крої священичого облачення, уніфікації та заміні функціональних груп, технічних прийомах гапту та нарочитому мерехтінню оздоб (люрекс, лелітки, бісер, перли, кольорове скло). Із впровадженням вишивальних машин у лаврські майстерні і налагодженням масового уніфікованого виробництва шат літургійне шитво переживає глибокий занепад. Ручні роботи виконуються в ексклюзивних випадках — для архієрейських ризниць та в дарунок особливо поважним духовним особам, що відвідували Україну.

Потреба в літургійних тканинах та священичих облаченнях зросла наприкінці 1980-х років, з відродженням духовності та відновленням закритих церков. В цей час жінки різних соціальних груп та професій прийшли в храм та шукали власне місце в житті парафії. Передусім це народні майстрині з вишивки та самодіяльні рукодільниці. Тільки з середини 1990-х рр. в цю галузь влилися молоді спеціалісти, випускники середніх та вищих художніх закладів, програми яких включали проектування текстильних виробів для церкви. Звісно, не йде мова про автентичні твори церковного образотворчого шитва, а швидше його окремі реконструкції у сучасних текстильних техніках (шпалерне ткацтво, розпис, аплікація, машинна вишивка) та орнаментальне гаптування.

Наприкінці 1980—1990-х рр. в Росії та Україні без явної спадкоємності (живих носіїв традиції), тільки на основі окремо виставлених музейних пам'яток, альбомних видань та кількох публікацій визріла ціла плеяда майстринь церковного гапту. Проте переважна більшість вишивальниць цього часу фактично не мала уяви про специфіку творів церковного призначення, у створенні яких часто застосовували художні прийоми зі світських композицій та народної орнаментики. Значно менше в галузі залишалося справді талановитих і одухотворених майстринь, які пройшли довгий шлях освоєння традицій (від безпосереднього копіювання до створення самостійних творів) самотужки, за літературою з церковного та декоративного гаптування. Матеріали (золочені металеві нитки, бісер, лелітки, шнури) шукали, розпорюючи знищені облачення, тканини та вишивку.

До знаменної дати 1000-ліття хрещення України-Руси проводилися виставки, присвячені християнській культурі та мистецтву в Києві та інших містах, а також у Росії (Москва, Санкт-Петербург, Новгород) та Білорусі. Серед інших експонатів церковного мистецтва широко експонувалося унікальне українське літургійне шитво.

Українська незалежність та національне відродження 1990-х рр. сприяли відновленню духовності. По всій Україні, головним чином, у її західних регіонах масово відновлюються та будуються нові християнські храми. Актуальною проблемою постає забезпечення їх літургійними предметами та облаштуванням внутрішнього простору. В числі перших відчутна нестача добротного священичого облачення та церковних тканин, які в час повального дефіциту підміняють спорадичні аматорські роботи, часто на межі примітиву, наїву та кітчу. Основними тканинами та оздоблювальною фурнітурою для параментики останнього десятиліття ХХ ст. стає дешева турецька синтетична текстильна продукція, придбана на ринку. Усталено гаптовані сюжетні та декоративні зображення виконуються з допомогою друкованих зображень і узорнотканих стрічок, відображаючи невисокі естетичні запити виконавців та замовників.

Паралельно з цими негативними явищами в церковній сфері, позитивні зрушення відбуваються у мистецьких колах Львова та Києва. Художники і декоративісти активно залучаються до роботи у незнаній для фахівців тоталітарного (радянського) періоду галузі, яка приваблює новими можливостями творчого вияву. Оскільки створення літургійних тканин вимагає фахового підходу, а саме освіти художника-текстильника зі знаннями церковно-літургійних канонів, релігійна тематика стає важливим вектором навчального процесу світських мистецьких навчальних закладів. Зокрема, у **Львівській академії мистецтв** та **Львівському державному коледжі декоративного та ужиткового мистецтва ім. І. Труша** ця тематика введена у дипломне та курсове проектування. Серед численних студентських робіт помітні хоругви, церковні стяги, плащаниці, покрови та ряд інших храмових тканин, які майбутні художники вчаться проектувати та виконувати під керівництвом педагогів.

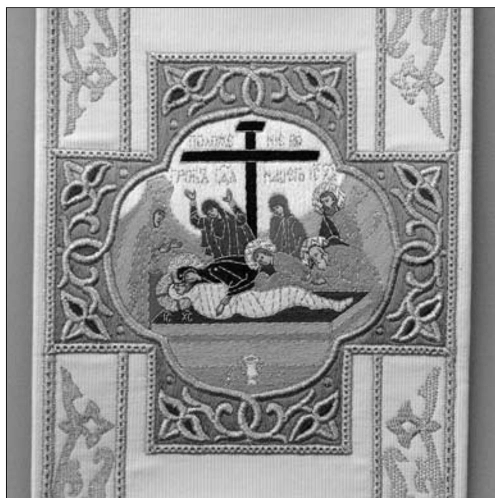
Амбітним завданням учбових художніх закладів доби національної незалежності 1990-х рр. стало виховання не тільки висококваліфікованого фахівця певної галузі мистецтва, а одночасно й представника духовної еліти суспільства, покликаного відроджувати і розвивати традиції занедбаної церковної культури нашого народу [12, с. 47]. Актуальною проблемою для художників-текстильників стало опанування багатої спадщини літургійного шитва та церковних тканин у контексті богослужбового дійства та нерозривній єдності з внутрішнім оздобленням храмового ансамблю. Появі власних оригінальних творів молодих спеціалістів передувала тривала копітка робота по нагромадженню досвіду: знайомство з сакральними тканинами у музейних збірках, аналіз їхньої художньо-образної системи, іконографії, стилістики художніх форм, технік шитва, а також відшукання сучасного «технологічного еквіваленту» трудомісткому ручному гапту серед відомих технік



Сакос митр. Одеського й Ізмаїльського УПЦ МП Агатангела, 2005 р. (Відділення художнього церковного шитва ОДС), лицеве шитво



Митра митр. Одеського й Ізмаїльського УПЦ МП Агатангела, 2004 р. (Відділення художнього церковного шитва ОДС), лицеве шитво



Деталь сакоса, 2006 (Відділення художнього церковного шитва ОДС), лицеве шитво

оздоблення текстилю (ткацтво, розпис, аплікація, вишивка та інші).

Важливою методологічною засадою при створенні художнього церковного твору спеціалістом текстилю було усвідомлення стильових особливостей того чи іншого храмового ансамблю і підпорядкованість його розкриттю божественної сакральної ідеї. Тому налагодилася співпраця кількох кафедр, передусім зі спеціалістами проектування інтер'єру, результатом якої мало стати створення ансамблю церковних творів (архітектурний декор, стінопис, вітраж, обстава, металеві вироби, тканини тощо) для конкретного культового об'єкту [12, с. 48].

У **Харкові в Академії дизайну і мистецтва** в 2002—2003 рр. подібні програми з літургійного шитва впроваджувалися на факультеті художнього текстилю під керівництвом Юлії Гріднєвої, художника текстилю, автора наукового дослідження про візантійську традицію в літургійному шитві пізнього середньовіччя [4].

Паралельно з дослідницькою працею педагог практично освоїла церковне гаптування і взяла участь в організованій майстернею церковного шитва «*Покров*» (2006) [3] конференції в Санкт-Петербурзі, де виставляла власні роботи: виконані в складній техніці мініатюрного гапту дві деталі воздуха «Святий Серафим» (2005) [30] та індитью (1999) з композицією Спасителя на престолі з Пристоячими. У виконанні останньої використаний спеціальний авторський прийом — фігури виткані, а лики вигаптувані. У творчій манері Ю. Гріднєвої помітне виражене тяжіння до живописного трактування, інспірованого творчістю відомої української художниці й гаптувальниці Олени Прахової.

Єдиний в Україні учбовий заклад церковного шитва — це **Відділення художнього церковного шитва Одеської Духовної Семінарії** (Одеса), створений в 2002/03 навчальному році[1]. Знаходиться на повному забезпеченні Одеського Свято-Архангело-Михайлівського жіночого монастиря (УПЦ МП)[2].

Спочатку термін навчання був два роки, а з 2007 р. — три. Учбові програми створювалися за методичними напрацюваннями подібних учбових закладів Росії (Москви, Санкт-Петербурга) та з урахуванням власного досвіду. Беззаперечна заслуга у налагодженні учбового процесу належить ініціатору та керівнику відділення — Олені Шелюто, яка постійно турбується про підвищення методичного та практичного рівня викладання церковного шиття, з цією метою відвідує науково-практичні кон-

[1] Тут і далі використано матеріали статті Олени Шелюто «Навчальні програми на відділенні церковного художнього шитва» [17].

[2] Ігуменя Серафима (Шевчик). Учениці живуть в монастирі, займаються у спеціально виділеному корпусі монастиря. Для навчання набирають до 10 дівчат віком 18—22 років.

ференції в Росії [18] та Україні, підтримує контакти з російськими колегами.

Програма навчання церковного шитва, відповідно до специфіки духовного освітнього закладу, складається з двох блоків дисциплін — богословського та спеціального. Спеціальними дисциплінами є церковне шитво, матеріалознавство текстильних матеріалів, символіка церковних облачень, історія українського та російського церковного шитва, спеціальний рисунок, іконографія. Пріоритетами в навчанні є вивчення технології вишивки, яка традиційно застосовувалася в літургійних тканинах України та Росії.

Крім широкого діапазону технічних навиків вихованцям закладаються стійкі основи творчості, що полягають у необхідності наслідувати церковні канони та традиції церковного мистецтва. Для прийому на відділення не вимагаються навики гаптування, проте вже наприкінці першого року курсу майбутні майстрині освоюють золотий гапт «у прикріп» — базову та широко застосовувану у даній галузі групу стібків. Також значна увага відводиться прийомам вишивання та використання в оздобах перлів, що мало значне поширення у Російській православній Церкві, зокрема в іконних окладах. Другий рік студій, який присвячений вивченню технік шовкового гаптування, а також технології фарбування натуральними та хімічними барвниками, завершується опануванням золотого гапту «по карті» і виготовленням митри.

Якщо за два перші роки вишивальниці освоюють тільки орнаментальний гапт, то третій рік навчання на відділенні був введений з метою поглибленого вивчення різнобарв'я вишивальних технік, а також найскладнішого та найвідповідальнішого виду церковного гапту — лицевому шитві. Важливо, що фігурні зображення вигаптовуються ученицями за рисунками (так званими прорисями) іконописців, зокрема художника-мозаїста Андрія Шелюто. Вочевидь, тому роботи помітно тяжіють до монументальності, хоч пошук власної стилістичної манери одеської школи церковного шитва триває.

Продукція одеського відділення церковного шитва відзначається фаховим рівнем побудови композицій, а також світлим пастельним колоритом. Серед творів помітні передусім величаві ошатні архієрейські облачення, виготовлені спеціально для Патріарха Російської Православної Церкви Кирила та митрополита Одеського й Ізмаїльського УПЦ МП Агатангела. Зокрема, це *архієрейська митра* (2005)[3] на подобі великокняжих головних уборів, підшита сріблистим хутром; величавий білосніжний *сакос* (2005) [31] з розшитими кольоровим шовком клеймами та золотистим орнаментом; вишукане *«перлове» облачення* (2005), у дрібних гаптованих мініатюрах якого застосовані перли і намистинки; *архієрейська митра* (2004) з делікатним виконанням лицевих клейм. Можливості учбової майстерні не обмежуються священичим облаченням, вже зроблено декілька спроб лицевого гапту в плащаницях, пеленах, покрівцях, катапетасмах, окладах Євангелії, іконах.



Ієрейське облачення, 2004 р. (майстерня гапту с. Трьохізбенка Луганська обл.), лицеве та орнаментальне шитво, перли

Інший освітній рівень пропонує **Майстерня гапту Недільної школи** при храмі Покрови Пресв. Богородиці УПЦ МП **с. Трьохізбенка** (Луганської обл.), де навчання ведеться за спеціальною програмою для дітей. Заснована учбова майстерня гапту у 2003 р. при місцевій Покровській церкві. Керівник — дружина пароха — Надія Міхеєва [16, с. 172—173], яка в 2002—2003 рр. пройшла курс прискореного вивчення в майстерні «Убрус» і залучила до навчання церковного шитва учнів Недільної школи. Характер-

[3] Належить митрополиту Одеському і Ізмаїльському Агатангелу.



Плащаниця «Успіння Богородиці», 2000-2004 рр. (Єлецький монастир у Чернігові), лицеве шитво («у прокол»)

ними особливостями у творчості є домінування декоративного аспекту над зображальним, брак професійної художньої освіти відчувається у порушенні цілісності композиції надто малими фрагментами та стилістично не вивіреному рисунку. Серед матеріалів домінують натуральні та синтетичні тканини, канитель різних видів, перли, стрази. Визначні твори: гаптована ікона «*Свята рівноапостольна княгиня Ольга*» (2004), *ієрейське облачення* (2004) [33] з добре укомпонованими лицевими клеймами, *літургійний комплект покровів* (2004) [27] — оригінальні фігуративні та орнаментальні композиції; виконана у традиціях т.зв. перлового шитва XIX ст. *червона епітрахиль* (2006) [34] та *митра* [35]. Найчисельніші учнівські роботи — закладки для Євангелія сповнені художньо-технічних пошуків.

З вересня 2013 р. при **Київській Духовній Академії** організовані **курси церковної вишивки** [38]. Заняття проходять у приміщенні Києво-Печерської Лаври, а викладає основи церковного лицевого та золотого гапту досвідчена майстриня Ольга Фіщук[4]. Програма дворічних курсів створена на основі методологічних розробок Відділення лицевого шитва МДА та власного досвіду викладача. Ольга Фіщук — автор близько десятка творів лицевого гапту, особливістю яких є мініатюрні розміри: *пелена «Св. Мч. Валерій»* (2006—2007 рр., 10 x 21 см) [24], виконана у співавторстві дипломна робота — *лицева митра* (2009) [25], *пелена «Спаситель»* (2008—2010 рр., 22 x 22 см) [26], *скрижалі для мантії* (2012) [32] зі сюжетами «Благовіщення» та «Одигітрія». Подібно більшості теперішніх українських майстринь лицевого гапту, вона захоплюється давньоруським шитвом, є автором реконструйованого технічного прийому домонгольського шитва [14].

Сучасні майстерні церковного шитва існують двох типів: *ручного* та *машинного* гапту, нерідко у майстернях поєднують ручну та машинну роботи. Відзначимо, що відродження ручного гапту, зокрема лицевого шитва, в Україні на наприкінці XX — початку XXI ст. пов'язане з діяльністю ряду православних монастирів (передусім Московського патріархату), де це заняття завжди було традиційним для більшості жіночих обителей. Специфічний уклад життя черниць відображається на діяльності майстерні — чітка організація, субординація, послух. Монастирське літургійне шитво відзначається особливою побожністю, молитовним змістом. Вишивання у супроводі молитви — це акт співтворчості з Богом, саме тому у давнину була традиція не згадування імен іконописців та гаптярок.

Також цьому сприяли тісні контакти монастирів з патріархією та новоутвореними навчальними центрами церковного гапту при духовних освітніх закладах Москви[5] та Санкт-Петербурга[6]. Постійне зростання зацікавлення галуззю, потреба фахових консультацій, взаємного збагачення досвідом вишивальниць та допомоги в придбанні матеріалів спонукали там до проведення на базі навчальних майстерень щорічних семінарів і конференцій (з 1996 р. в Москві, а 2004 р. — Санкт-Петербурзі), присвячених питанням історії, техніки та сучасного розвитку церковного гапту. На супровідні науково-практичним конференціям виставки церковного шитва у Росію переважно приво-

[4] Фіщук Ольга Валеріївна (1977 р. н.), випускниця Відділення лицевого шитва Іконописної школи при МДА (2009 р.). Проживає в Києві, працює самостійно.

[5] *Кафедра церковного шитва* Факультету церковних мистецтв Православного Свято-Тихоновського Гуманітарного Університету (1992), *Курси лицевого та золотого гапту* Школи ремесел Музею декоративно-прикладного і народного мистецтва (1996), *відділення церковної вишивки* Вищих Православних Курсів «Со-действие» (1996), *Відділення лицевого шитва* Іконописної Школи МДА (2005, Сергіїв Посад Московської обл.)

[6] *Курси церковного гапту* В.Б. Казаріної при Православному центрі Свято-Ісидорівської церкви (1998, з 1999 — *майстерня золотого гапту «Убрус»* при Успенському Подвор'ї Свято-Введенської Оптинської пустині), майстерня Добродійного фонду відродження традицій *давньоруського шитва «Покров»* (2003).

зяться нові, щойно завершені роботи. Серед них не меншою увагою користуються твори з України: наприклад, Успенська плащаниця (2004 р., майстерні Єлецького Свято-Успенського жіночого монастиря у Чернігові) та перші роботи майстерні Недільної школи с. Трьохізбєнка. Вони відразу ж стають об'єктом наукового зацікавлення сучасних російських дослідників [16, с. 174, 206].

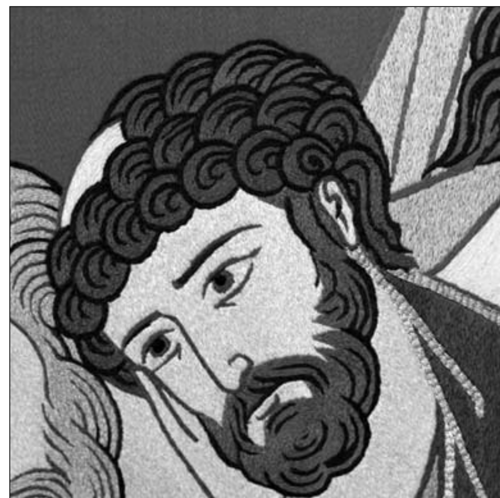
У незалежній Україні першим осередком ручного церковного гапту стала майстерня **Єлецького Свято-Успенського жіночого монастиря** (УПЦ МП) у Чернігові, яка існувала протягом 1994—2004 рр. під керівництвом черниці Маріоніли (Саламатової)[7]. Непересічна творча особистість та ентузіаст своєї справи — сестра Маріоніла, вишиває з дитинства. Основ церковного гапту її навчала рідна мати — Тетяна Саламатова, відома вишивальниця Києво-Печерської Лаври. Також приватно опановувала прийоми золотого та лицевого гапту в майстерні Іконописної школи Московської Духовної Академії (Москві) [16, с. 123—124].

Майстриня Маріоніла відома ще й тим, що вивчала давні види гаптування. Особливої уваги заслуговує її наукове дослідження матеріалів розкопок з Чернігова — шитва домонгольського періоду [7], яке навіть у музейних пам'ятках не збереглося. За матеріалами розкопок, по фотографіях дослідниця намагалася відновити цю давню техніку, яка зовсім відмінна від шитва XV—XVI століття. Особливість її полягає в тому, що металева нитка проходить повністю крізь тканину — так званий гапт «у прокол».

Перебуваючи у Чернігові, Маріоніла активно займалася педагогічною діяльністю: у 1994—2004-х рр. навчала гаптування у майстерні Єлецького монастиря та консультувала приїжджих вишивальниць. Особисте завзяття майстрині сприяло незвично стрімкому росту майстерні: перше опанування золотого орнаментального гапту, а з початку 2000 року — лицевого. У майстерні працювало



Параман, 2004—2005 рр. (Маріоніла Саламатова, Єлецький монастир у Чернігові), лицеве шитво



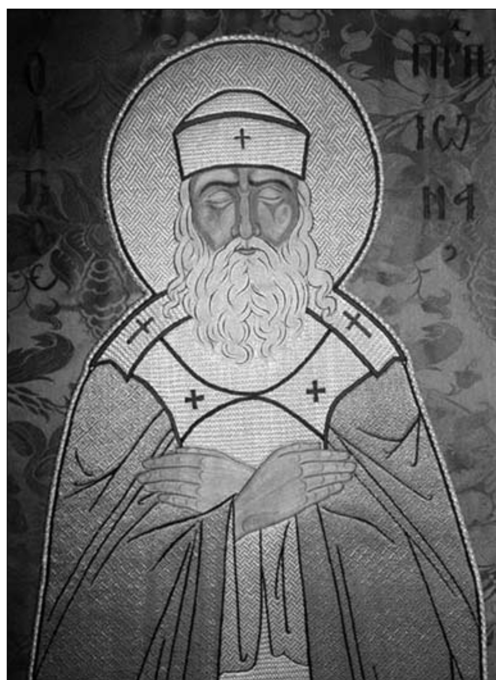
Фрагмент плащаниці «Успіння Богородиці» (Єлецький монастир у Чернігові)

5—9 майстринь, а навчання відбувалося в процесі роботи. Духовним опікуном та замовником майстерні був настоятель Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври архієпископ Павло (Лебідь).

Тісна співпраця черниць з Іконописною школою МДА, а саме застосування у шитві прорисів її випускників[8], сприяли швидкому професійному зростанню майстринь, високому розвитку лицевого шитва загалом. У творах помітний вплив стилістики монументального мистецтва, особливо фрески. Характерними рисами діяльності майстерні є: взорування на давньоруське літургійне шитво XII—XIV століть, використання прийомів гапту XII ст.;

[7] Черниця *Маріоніла (Саламатова*, 1980 р. н.) пройшла коротке стажування навчання в майстерні Іконописної школи Московської Духовної Академії (Москва), постійно консультувалася зі спеціалістами та реставраторами Москви та Санкт-Петербурга. Після її переїзду в 2005 р. у Росію (Сергіїв Посад Московської обл.) в роботі чернігівської майстерні помітився певний спад: кілька учениць продовжують виконувати ручні гапти з власного бажання, у вільний час.

[8] Олександр Солдатов, Анатолій Альошин та Самсон Марзоєв [16, с. 174].



Фрагмент напрестольної Господньої плащаниці, 2005 р. (Свято-Троїцький Іонійський монастир у Києві), лицеве шитво

а також обов'язкове богословське обґрунтування композиції, змісту, колориту. Легкість та прозорість кольорової гами чернігівських гаптів нагадують акварельні фарби. Матеріали застосовували виключно натуральні, також часто користувалися прийомом тонування (натуральними барвниками). До технічних особливостей майстерні належить застосування прийомів шитва домонгольського періоду — «у прокол», коли шитво залишається тонким, не виступає над поверхнею тканини і дуже нагадує давнє.

Цю техніку сестри намагалися повторити у найпомітнішому творі майстерні — *плащаниці «Успіння Пресвятої Богородиці»* (2001—2004) [29], виконаної для Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври[9]. За відзивом російської дослідниці Т. Хребіної [16, с. 174], у сучасній історії православного шитва (в тому числі Росії та Білорусії) це найбільша за габаритами робота (2,5 х 2 м). Гаптований твір має усталену іконографію, автор прорисів — Самсон Марзоєв.

Композиція середника органічно вписана в прямокутний простір. Силуети Спасителя, Богородиці та апостолів монументальні, дещо витягнуті. Гаптована композиція стилістично близька до фрескового зображення. Цьому сприяє проста пласка техніка гапту. Всі лики, руки, одежа та стафажні елементи зашиті в одному напрямі — т. зв. прямоличним шитвом. Лики вишиті одним кольором основного тону. Розчленуванню площин сприяє добре промальований рисунок. Це особливо помітно у вписаних у кайму фігурах ангелів. Всі шістнадцять представників небесного воїнства мають подібний рисунок, але кожному з них притаманні особливі елементи. Лаконізм круглих клейм в кутах кайми сприяє виразному сприйняттю плащаниці, не перевантажує її дрібницями. В шитві присутні невеликі деталі, вигаптовані з ювелірною точністю, наприклад посудина для благовонній. Орнаментальні композиції виконані без перенесення малюнку на тканину — на відчуття (як і в давньоруському шитві), що додає твору щирості.

Загалом у роботі відчувається легкість виконання гапту. Нитяний настил пластичний, а тканина залишається тонкою. Незважаючи на окремі закиди російських колег [42], що гаптування сучасними поліестровими нитками мало нагадує домонгольське шитво зі справжніми золотими нитками (їх в цей час просто не дістати), твір не втрачає своїх високих художніх та духовних якостей.

Оскільки з 2005 р. черниця Маріоніла (Саламатова) переїхала в Росію, де продовжує творчу діяльність на Відділенні лицевого шитва Іконописної Школи МДА (Сергіїв Посад, Москва), відзначимо ряд її робіт, виконаних у Єлецькому монастирі: *митра* (1996), *пелена «Святий преподобний Іоан Рильський»* (1998), *катапетасма* (2003—2004 рр.)[10], *закладка для Євангелія* з монограмою Костянтина (2005), *параман* (2004—2005) [28]. Всі вони вигаптувані за власними рисунками і вирізняються оригінальною творчою манерою. Загалом гапту майстрині передують ґрунтовні підготовчі роботи, тому творам властива усвідомленість і продуманість у вирішенні художніх завдань. Кожна наступна робота майстрині передбачає використання рідкісних давніх джерел вишивального мистецтва у створенні нових творів.

Перебуваючи в Росії черниця Маріоніла у співпраці з декількома московськими майстринями виконала за власним рисунком *Господню плащаницю* (2005—

[9] Зараз знаходиться у Свято-Троїцькому храмі Іонійського чоловічого монастиря у Києві поряд з гробом Преподобного Іони Київського.

[10] Вишита у співучасті з Наталією Чирковою (Сергіїв Посад, Москва).

2007 рр.) для Свято-Троїцького храму Іонійського чоловічого монастиря у Києві. За композиційними та технічними прийомами вона нагадує Успенську плащаницю, проте відмінна за стилістикою. Камерного звучання твору надають менші розміри (120 x 157 см) та застосування чорного тла, яке добре збалансовує м'які контрасти теплих вохристих, зелених барв з бірюзовими та смарагдовими відтінками.

У 2004—2005 рр. розпочала роботу вишивальна майстерня при **Свято-Троїцькому Іонійському монастирі** (УПЦ МП) [19]. Сприяла цьому територіальна близькість відомої на той час майстерні церковного гапту у Чернігівському Єлецькому монастирі. Перші майстрині навчалися у черниці Маріоніли основ та технік лицевого шитва. За благословення настоятеля Іонійського монастиря[11] краща учениця Олена Вороніна (Чернігів) разом з черницями організувала в обителі майстерню і гурток гапту, в який запрошували й мирян. Всі твори у майстерні благословляв настоятель, а ескізи створювалися власними силами під наглядом співробітників монастирської іконописної майстерні.

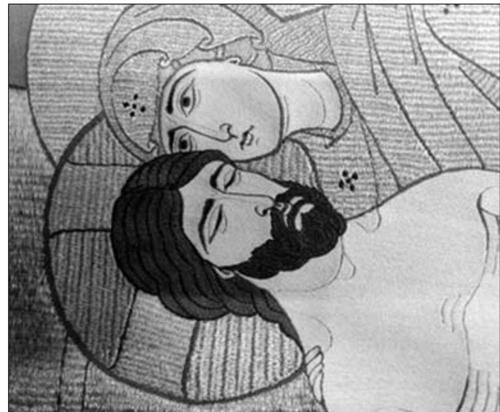
Появі композицій передує складна дослідницька робота, глибоке розуміння сюжету, що за словами О. Вороніної, неможливе без молитви, посту та послуху[12]. Шитво майстрині відзначається високою художньою культурою (як у загальній концепції, так і в деталях), монументальністю та бездоганною технікою гапту — із застосуванням складних давніх прийомів.

З 2011 р. в майстерні монастиря під керівництвом Олени Петрової [21] в техніці лицевого гапту працює три вишивальниці, твори яких відзначаються високим професіоналізмом та мистецькими якостями. Для ручного гапту майстрині використовують золотистий і сріблистий люрекс, а також фарбований натуральними барвниками шовк. Рисунки для основних творів майстерні виконує досвідчений іконописець — Олександр Рудой (іконописна майстерня ОДС).

В асортименті майстерні унікальні зразки лицевого та орнаментального гапту: покрівці (*«Богородиця Знамення»* і *«Христос Пантократор»*) [36], *Господня плащаниця* (2005) [37], сюжетні опліччя риз, закладки до Євангелія, парамани та інше.

[11] Єпископ Обухівський Іона (Черепанов).

[12] З інтерв'ю О. Вороніної кореспонденту офіційного порталу «Православ'я в Україні» Олександру Андрущенку [19].



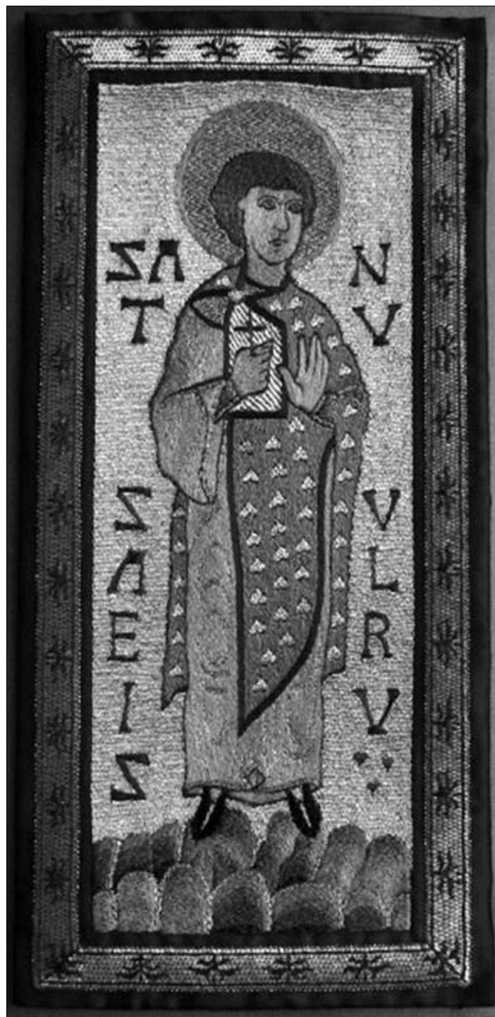
Покрівець «Богородиця Знамення», 2005 р. (Свято-Троїцький Іонійський монастир у Києві), лицеве шитво



Фрагмент плащаниці Св. Іони Київського, 2011 р. (Свято-Троїцький Іонійський монастир у Києві), лицеве шитво

Найпомітнішим є твір *«Покров на мощі Преподобного Іони»* (2011 р.) [35], виконаний в техніці лицевого гапту протягом трьох років трьома майстринями. Вузьку видовжену композицію на блакитній шовковій тканині творить постать святого у архієрейському золотистому облаченні та вгорі над нею — «Спас Нерукотворний». Освячення та покладання покрову на раку з мощами набуло значного розголосу у православних виданнях та додали популярності вшануванню святого у Свято-Троїцькому Іонійському соборі обителі.

Більшість світських та монастирських майстерень з виготовлення церковних тканин та облачення мають промисловий характер: серійне виробництво, виконанням замовлень, орієнтація на комерційний попит. Це дозволяє поповнювати конкретний храм виробами в гармонійному кольоровому вирішенні, однаковій композиційній манері та техніці оздоблення. Водночас догоджання естетичним запитам замовника, які



Покров «Св. Мч. Валерій», 2006—2007 рр. (авт. Фіщук О., Київ), лицеве шитво

не зовсім відповідають традиціям церковного шиття (надмірний декоративізм, привнесення нових матеріалів та комп'ютерного друку), створює передумови для поступової появи в ньому світських рис.

Монастирські та виробничі майстерні *машинної вишивки* — це підприємства, що виготовляють церковний текстиль, вишитий на професійному обладнанні з програмним управлінням. Процес виконання вишивки в таких закладах кардинально відрізняється від традиційного послуху церковних майстринь, які гаптують вручну. Спочатку художник розробляє ескіз, сканує його. З допомогою спеціальної комп'ютерної програми переводить в рисунок з намальованими стібками. Особливо трудомістким і копітким вважається вишивання фігурних образів. Часто виконують декілька варіантів кольорового вирішення одного рисунку. Готовий комп'ютерний файл переносять у вишивальну машину і технологічний процес, у залежності від площі та складності декору, займає від кількох годин до кількох днів. Як на кожному виробництві художники змушені підпорядковуватися вимогам серійного випуску, можливостям вишивальної техніки та матеріальної бази. Професійні вишивальниці працюють на японських та корейських вишивальних автоматах з програмним забезпеченням. Займаються пошиттям облачень та виробництвом десятків найменувань елементів для аплікації.

Особливістю сучасних майстерень машинної вишивки є домінування декору над зображенням, коли орнаментальне шитво пригнічує лицеве (фігуральне, нерідко схематичне, без належної побожної шанобливості). Лицеве шитво часто заступає аплікація, живописні та літографічні вставки. Сучасне церковне шитво «грішить» геометризацією форм, спрощеними композиціями розквітлих хрестів, відкритим часто контрастним колоритом, застосовуванням орнаменту для заповнення площини. В орнаментальному шитві помітне поєднання мотивів світської та народної вишивки, улюблений мотив — виноградна лоза. В цілому для декору літургійних тканин характерне перенасичення деталями. У виробах майстерень під патронатом МП домінує золотошиття, надмірна кількість оздоб (бісеру, леліток, штучних перлів, стразів, кольорового скла, позументної фурнітури). Загалом, необмежене тиражування продукції позбавляє її оригінальності, унікальності та художньої вартості.

До виробничих майстерень належить передусім швейний цех Художньо-промислового підприємства при **Свято-Успенській Києво-Печерській Лаврі** (УПЦ МП) — беззаперечний монополіст галузі в Україні ще з радянських часів. Створений як дублер відомих російських виробництв православної церковної утвари («Софріно»[13] та інші), він до певної міри наслідує їхні художні ідеї та традиції. З 1994 р. це сучасне текстильно-швейне підприємство під назвою **«Православний текстиль»** [40] працює в Київській Митрополії (УПЦ МП). Склад-магазин знаходиться на території Києво-Печерської Лаври. В асортименті підприємства священичі облачення та різноманітні церковні тканинні вироби для облаштування храму — плащаниці, покрівці, скатертини, облачення престолу, хоругви і катапетасми, оздоблені

[13] Швейний цех Художньо-промислового підприємства Російської Православної Церкви «Софріно» організований в 1988 р. у Софріно (Московської обл., Росія).

візерунками машинної вишивки. В штаті підприємства дизайнери та конструктори одягу, майстри на вишивальних автоматах.

За художньо-стилістичними ознаками продукція тяжіє до орнаментального церковного шитва XVIII—XIX ст. та народної вишивки. Домінує використання рослинних мотивів, улюбленими серед яких є виноградна лоза, типові для центрально-українського регіону стилізовані квітучі галузки. Не рідко в декорі облачень трапляється натуралістичне трактування флори, урбаністичні зображення. В колориті домінують золотисті відтінки (імітація золотого гапту) та відкриті контрастні поєднання. Матеріали тут застосовують натуральні та синтетичні, в технічному плані переважає машинна вишивка об'ємною гладдю по підкладу (нитяному, мотузковому) металізованими (метаніт, люрекс) та шовковими (віскоза, лавсан) нитками. Як ексклюзивні вироби компанією пропонуються ручний гапт канителлю, інкрустація намистинами та кольоровим камінням (митри, ікони, плащаниці). Для великих тиражів митр і плащаниць використовуються живописні та літографічні деталі.

«Православний текстиль» задовольняє потреби передусім православних храмів, і не тільки в Україні: шиють на Афон, в Єрусалим і США. Підприємство постійно оновлює асортимент і широко пропонує богослужбові вироби іншим клієнтам, в тому числі й парафіям УГКЦ (враховуючи особливості т.зв. грецького крою).

Для швейної майстерні **Фролівського Свято-Вознесенського жіночого монастиря** (УПЦ МП), відомого у давнину осередку церковного гапту[14], характерне поєднання ручної роботи з машинною. Це найкраще демонструє основна їхня продукція — ієрейські та архієрейські митри. У декорі митр помітні інспірації з аналогічної російської продукції (Софріно).

Різноманітність орнаментальних форм, стилістики та використовуваних матеріалів (оксамиту, парчі, канителі, шнурів, шовку, метаніту, стразів, перлів, кольорового каміння), здається, не має меж. Заповнення розчленованого на сегменти головного убору складним та витіюватим орнаментом, що гармонійно або не гармонійно підкреслює форму, поєднання гапту з живописними вставками та ювелірними хрестами в купі не завжди творять цільність художнього образу цього дорогоцінного убору. У рослинному декорі переважають мотиви світського та народного декоративного мистецтва: виноградна лоза, пшеничні колоски, квіти, листя, розквітлі хрести. Черниці також виконують митри з вигаптуваними зображенням серафимів, вписаних у три сегменти. У деяких зразках помітне надмірне використання дрібних елементів орнаменту та намистин.

Ручне орнаментальне та фігуративне шитво в Україні найкраще представляє **Художньо-виробниче підприємство «Золоте шитво» (Кіровоград)** [41], яке більше п'ятнадцяти років (з 1998 р.) спеціалізується на виготовленні золотому гапті (золотою та срібною канителлю): церковних облачень, митр, сакральних покровів, обрядових тканин, плащаниць, хоругв, ікон та іншої вишиваної продукції).



Лицева митра, 2009 (дипломна робота Фіщук О. з Києва, випускниці майстерні лицевого шитва МДА), лицеве шитво



Митра (ПП «Православний текстиль», Київ), ручний орнаментальний гапт («по карті»)

[14] Фролівський Свято-Вознесенський жіночий монастир у Києві у XVIII ст. був найбільшим центром церковного шитва [5, с. 32—34].



Облачення архієрейське (ПП «Золоте шитво», Кіровоград); ручний гапт; канітель, інкрустація камінням

Всі вироби, як зазначає виробник, «…виготовляються вручну за відновленими технологіями шитва давніх майстрів Київської Русі з використанням тільки натурального каміння: гранатів, аметистів, топазів, перлів, оніксів, бірюзи…».

Підприємство прикладає значні зусилля для подальшого відродження та збереження цього давнього гапту, піклується про професійну освіту своїх учнів, майбутній штат достойних майстрів. У найближчому часі, із завершенням будівлі комбінату підприємство планує зібрати колектив майстрів різних художніх спеціальностей — «художників, гаптувальниць, різьбярів, ювелірів, здатних своїм дивовижним золотим рукоділлям відродити та зберегти красу і велич України на віки» [42].

Оригінальні та неповторні твори «Золотого шитва» завоювали прихильність не тільки у вітчизняних клієнтів, а й далеко за кордоном. Майстерня приймає активну участь у промислових та художніх виставках (більше 30), разом з іншими єпархіями УПЦ МП щорічно представляє Україну на Всецерковній Православній виставці «Православна Русь» в Москві.

При знайомстві з асортиментом підприємства, а це — архієрейські та ієрейські облачення, митри, священні покрови, плащаниці, хоругви, обрядовий текстиль, ікони, картини, сувеніри тощо, кидається в очі намагання заповнити золотим орнаментальним гаптом якомога більше фонової тканини (в облаченнях вона якби імітує ткані візерунки). В стилістиці орнаменту відчутні інспірації українського шитва XVIII—XIX ст. та еклектизм, а у сюжетних зображеннях — натуралістичне та живописне трактування ликів, фігур та флори. У вигаптуваних іконах та картинах спостерігаємо різнобарв'я та не канонічність іконографії.

В техніці оздоблення богослужбових виробів домінує ручний золотий гапт — «в прикріп» по картону та настилу. Лицеві клейма виконані ручним або машинним способом: позитивно, що зовсім відсутні живописні та літографічні вставки. Рясно декороване священиче облачення справляє враження царського одягу, що в цілому затьмарює їхнє призначення та сакральну суть, відволікає від Літургії.

Золотошвейні майстерні **Свято-Нікольського жіночого монастиря** УПЦ МП (с. Нікольське, Донецька обл.) були створені невдовзі після його заснування у 2001 р., поряд з швейною, іконописною, столярною, різьби по дереву та іншими — за благословення схиархімандрита Зосима[15]. Настоятель сам збирав старовинні гаптовані золотом твори (в тому числі плащаниці) і відчував потребу у гаптарській майстерні для їхньої реставрації. Черниці та жінки-мирянки, які були здібні до рукоділля і хотіли своєю працею прислужитися церкві, організували майстерню з виготовлення та реставрації літургійних тканин. Досвіду майстрині набиралися, розпочинаючи з реставрації та копіювання знищених церковних творів. Особливо часто доводилося поновлювати плащаниці кінця XVIII—XIX ст.: дописували лики (в іконописній майстерні), переносити золотий гапт на нову тканину, зміцнювати стібки.

Перш ніж розпочати повноцінну роботу майстерні, черниці навчалися гапту в Оптіно[16] (Росія), досі постійно контактують та рівняються в творчості на російські навчальні центри (Сергіїв Посад, Оптіно), де вдосконалюються, переймають досвід [20]. На

[15] З інтерв'ю черниці Свято-Нікольського жіночого монастиря сестри Іуліанії, яка очолює майстерню, кореспонденту порталу «Православие в Украине» [38].

[16] Успенсько-Оптинська пустинь в Санкт-Петербурзі.

початках роботу провадили різними доступними (часто не відповідними матеріалами), що суттєво знижувало на естетичні та технічні якості гапту. Згодом, з покращенням економічного становища в країні, з'явився асортимент потрібних у даній літургійній галузі текстильних матеріалів і у монастирських приміщеннях налагодили власне виробництво священичого облачення, митр, покровів, плащаниць, ікон, сувенірів тощо. Серед використовуваних матеріалів домінують металізовані нитки типу люрекс (Франція) і золочені (Росія). У творах використовують як ручні техніки гапту (одностороння гладь) так і машинні. Великі роботи — священичі облачення і плащаниці, виконуються у машинному цеху, де майже весь процес гапту — механізований.

Фігурні композиції (опріччя, хрести, покрови, плащаниці) подібно сучасним російським осередкам, наслідують давньоруське літургійне шитво, позначене стилістикою візантійського іконопису: площинне вирішення основних форм, пласкі стібки, щільне заповнення кольорових ділянок, контурне опрацювання. В гаптованих іконах та плащаницях застосовують оздоблення декоративним шнуром (що імітує об'ємний золотий гапт «по карті» у прикріп), склярусом, штучними перлами, бісером, стразами, кольоровим склом, мінералами, бляшками тощо. Плащаниці наслідуються традиції літургійного шитва XIX ст.: використання живописних ликів, орнаментики класицизму, неовізантизму. У шитих бісером іконах помітні виразні російські впливи. Серед оплічних композицій поширені «Воскресіння Господнє», «Старозавітна Трійця», «Спас Нерукотворний», «Богородиця Знамення», «Покрова», хрестові композиції типу «єрусалимський хрест». Серед найпоширеніших виробів нікольських гаптувальниць — закладки в Євангеліє, митри, орнаментальні композиції для хоругв. У близьких планах виготовлення гаптованих покровів та похідних іконостасів.

У 1991 р. у **Кременецькому Свято-Богоявленському жіночому монастирі** (УПЦ МП) стараннями ігумені Херувими (Бенещук) відновлена ризниця та золотошвейна майстерня [39]. На момент дослідження обмежимося тільки констатацією цього факту, оскільки продукцію монастиря не вдалося оглянути, рівно ж як оцінити її художні якості. Припускаємо, що мова йде передусім про промис-



Плащаниця (ПП «Риза», Львів), машинна і ручна вишивка



Оплічний хрест (ПП «Риза», Львів), ручний гапт канителлю

лове виробництво церковних тканин на вишивальних машинах з програмним управлінням.

Найкраща майстерня машинної вишивки в західному регіоні України — Майстерня з пошиття церковного одягу **«Риза»** (2004 р., Львів) [23] займається пошиттям священичих облачень, різного роду покровів, митр, плащаниць, а також десятків найменувань елементів для аплікації. Основними замовниками виступають парафіяльні громади УГКЦ та УАПЦ, також готова продукція збувається через мережу магазинів «Церковні тканини».

Майстерня обладнана сучасною вишивальною комп'ютерною технікою, що дозволяє швидко виконувати гаптований декор, а також легко його тиражувати. На можливостях сучасної машинної вишивки базується асортимент художнього підприємства — священичі облачення (архієрейські, ієрейські, диаконські) «грецького» та «російського» крою, ряс-

но оздоблені орнаментальним декором різного стилістично не виразного спрямування.

Орнаментальні композиції облачень творять квіткові мотиви (поєднані в галузки, букети, гірлянди), різноманітні «розквітлі» хрести, рідше трапляються фігурні зображення (серафими). У виборі рослинних мотивів дизайнери часто орієнтуються на зразки української народної вишивки (Поділля, центральна частина України). У цьому зв'язку, не зовсім доречно виглядає на виробі церковного призначення декор з червоних квітів, широко поширений у вишивці сучасних жіночих блуз. Лицеве шитво представлене у вигляді кількох округлих клейм для опліччя ієрейського фелону, які тиражуються на вишивальних автоматах. Кращими художніми якостями відзначаються рукотворні хрести-нашивки, вигаптовані золотистою канителлю та доповнені кольоровими камінцями. Численні хрестові композиції інтерпретують кращі зразки українського церковного гапту XIX — початку XX століття.

У облаченнях «Ризи» декоративна функція домінує над доцільністю та в окремих випадках — канонічністю. При вирішенні священичого ансамблю та компонуванні декору помітною є праця професійних дизайнерів одягу, проте людей світських і не глибоко знайомих з каноном та традиційними принципами церковного шитва. Орнаментальні композиції естетично завершують краї, рукави та подоли, проте своєю пишністю обтяжують виріб церковного призначення, заважають виявленню сакральної та знакової ідеї. Так, у окремих архієрейських ансамблях сакральні знаки (хрести) на суцільно орнаментованих омофорі чи палиці губляться, а отже втрачають своє священне значення. Основні ієрархічні відзнаки єпископа видаються декоративним доповненням ансамблю, що є не допустимим по суті.

У Львові є ще ряд церковних ательє, де виконуються тільки швейні роботи з виготовлення облачень, і використовують готові машинні гапти-аплікації (хрести) та фурнітуру, наприклад, майстерні Львівської архієпархії УГКЦ [43] та Львівської Православної Богословської Академії УПЦ КП (Львів) [22].

Зазначені в нашому дослідженні майстерні та майстрині працюють близько десяти років, а декотрі ще більше. Вони накопитили певний досвід роботи в галузі церковного шиття, який ляже в основу подальшого розвитку цього виду мистецтва. Складність дослідження церковного шиття полягає у важко доступності творів, які не призначені для експонування, а є освячені й використовуються за їхнім призначенням у богослужінні. З більшістю зазначених пам'яток та їхніх авторів вдалося ознайомитися з опосередкованих джерел та інтернетджерел.

Наша розвідка не претендує на вичерпність, передусім це спроба подати огляд сучасного українського церковного шитва, що має давні корені, а сьогодні відроджується з повного занепаду. На зламі століть самодіяльні аматори, фахівці текстилю та гапту вивчають та наслідують пам'ятки давньоруського шитва та періоду найвищого його розвитку у добу бароко. Отриманий досвід знайшов вияв у новітніх формах, які є продовженням давніх традицій та частиною сучасного образотворчого та декоративного мистецтва.

Створені сьогодні зразки церковного шитва поєднують в собі традиційну форму, духовний зміст, композицію зі сучасними рисами: нові іконографічні сюжети, розмаїття застосовуваних матеріалів та технік, стилістичні експерименти, пошук оригінальних художніх форм. Внесення новітнього у художню мову церковного шитва вимагає критичної уваги та терпіння, щоб вписати його у традиційно створений, а нині відновлений образ Церкви.

Ручна копітка праця в сучасному церковному шитві визнається дуже дорогою та непродуктивною. Як помічаємо, в даній галузі йде широке впровадження машинної й комп'ютерної вишивки. Окремі майстерні, намагаючись вижити економічно, купують вишивальні автомати. Цей процес в час нанотехнологій закономірний і не має нічого спільного зі справжнім мистецтвом, так як займається імітацією, там де цього робити не можна. Доволі часто такі майстерні викривляють традиції церковного шитва, наприклад, при виконанні ликів використовують не два світлотіньові тони одного кольору (усталений принцип давнього лицевого гапту), а декілька — до двадцяти. Подібне живописне трактування виконують у техніці ручної гладі, замість складних різнонаправлених стібків («у розкол» чи по-формі).

Сучасні синтетичні матеріали, безсумнівно, погіршують вигляд творів, навіть якщо гапт виконаний бездоганно. Зміна властивостей штучних матеріалів та їхнє співіснування (фізичне, хімічне) протягом часу не передбачувані. Використання в

одній роботі дорогих та дешевих матеріалів призводить до того, що благородні (золота канитель чи каміння) виглядають дешево. Скло, намистини, пластик та метанін не додадуть вишуканості навіть найтоншому технічному виконанню. Погоджуємося з думкою російської дослідниці Тетяни Хребіної [15, с. 293], що усвідомлення дорогоцінності церковного шитва великою мірою здатне вплинути на його подальший розвиток як мистецької галузі. У цьому зв'язку виникає потреба інформувати представників духовенства та потенційних доброчинців про ці специфічні особливості церковних творів. Правильна оцінка вартості затрачених матеріальних засобів для виготовлення конкретного гаптованого церковного предмета кардинально відобразиться на його якості, не тільки художній, але й богослужбовій (духовній).

1. *Берладина К.* Матеріали з історії українського образотворчого гаптування: короткий нарис зміни стилістичних форм та технічних засобів з середини XVII до XX ст. / К. Берладіна // Наукові записки науково-дослідчої кафедри історії української культури. — Харків, 1927. — Вип. 6. — С. 389—411.
2. *Берладина К.* Матеріали з історії українського образотворчого гаптування: композиційні схеми та іконографічні форми українських фелоней від середини XVII до XIX ст. / К. Берладіна // Мистецтвознавство. — Харків, 1929. — Вип. 2. — С. 67—104.
3. *Гриднева Ю.Г.* Образы Влахернской Богоматери в иконографии покровцов: византийская традиция и евхаристическое осмысление образа / Ю.Г. Гриднева // Покров. — СПб., 2007. — Вып. 3. — С. 32—42.
4. *Гріднєва* Ю.Г. Еволюція візантійської традиції в іконографії літургійного шитва пізнього середньовіччя : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Гріднєва Юлія Геннадіївна. — Х., 2008. — 211 с.
5. *Кара-Васильєва Т.* Літургійне шитво України XVII—XVIII ст. / Тетяна Кара-Васильєва. — Львів : Свічадо, 1996. — 230 с. : іл.
6. *Лихачёва Л.Д.* Древнерусское шитье XV — начала XVIII века в собрании Государственного Русского музея: Каталог выставки / авт.-сост. Лихачёва Н.А. — Ленинград, 1980. — 135 с.
7. *Марионилла ин. (Саламатова).* Шитый воротничок домонгольского периода из Чернигова и технические особенности его исполнения / Марионила ин. (Саламатова) // Середньовічні старожитності Південної Русі-України : матеріали III Міжнар. студен. наук. археолог. конф., Чернігів, 2004 р. — Чернігів, 2004. — С. 71—75.
8. *Маясова Н.А.* Древнерусское шитье / Н.А. Маясова. — М., 1971. — 156 с.
9. *Новицька М.О.* Гаптування Київської Русі / М.О. Новицька //Археологія. — 1965. — XVIII. — С. 24—26.
10. *Новицька М.О.* Давньоруське гаптування з фігурним зображенням / М.О. Новицька // Археологія. — 1970. — XXIV. — С. 88—98.
11. *Новицька М.О.* Датовані єпитрахилі Лаврського музею 1640—1743 / М.О. Новицька // Український музей. — К., 1927. — Т. 1. — 30 с.
12. *Печенюк Т.* До питання впровадження теми «Сакральні тканини християнського храму» в учбову програму Львівської академії мистецтв / Таміла Печенюк // Сакральне мистецтво Бойківщини. Другі наукові читання пам'яті Михайла Драгана. — Дрогобич : Відродження, 1997. — С. 47—50.
13. *Свирин А.Е.* Древнерусское шитье / А.Е. Свирин. — М., 1963. — 152 с.
14. *Фищук О.В.* Домонгольские швы / О.В. Фищук // Покров. — СПб., 2007. — Вып. 3. — С. 68—70.
15. *Хребина Т.В.* Драгоценность в церковном шитье / Т.В. Хребина // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — СПб., 2007. — № 18 (44). — Октябрь. — С. 289—293.
16. *Хребина Т.В.* Церковное шитье: традиции и современность : дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.04 / Хребина Татьяна Викторовна. — СПб., 2007. — 275 с.
17. *Шелюто Е.М.* Образовательные программы на отделении церковного художественного шитья / Е.М. Шелюто // Покров. — СПб., 2005. — Вып. 1. — С. 17—18.
18. *Шелюто Е.М.* Памятник украинского лицевого шитья XVII в. / Е.М. Шелюто // Покров. — СПб., 2007. — Вып. 3. — С. 60—63.
19. *Андрущенко А.* Киев: Свято-Троицкий Ионинский монастырь возрождает древние золотошвейные традиции / А. Андрущенко // Православие в Украине. — Режим доступу: http://arhiv.orthodoxy.org.ua/ru/node/133
20. Золотых дел мастерицы. — Режим доступу: http://dkr.com.ua/index.php?new=7645
21. *Коминко Ю.* Вышивать хочешь? / Ю. Коминко // Православие в Украине. — Режим доступу: http://2010.orthodoxy.org.ua/node/77891
22. Львівська православна богословська академія: Митрополит Львівський і Сокальський Димитрій у ЛПБА. — Режим доступу: http://lpba.org.ua/mytropolyt-lvivskij-i-sokalskyj-dymytrij-u-lpba/
23. Майстерня з пошиття церковного одягу «Риза». — Режим доступу: http://www.ryza.com.ua/
24. Мастерская лицевого шитья Иконописной школы МДА|Альбом работ Мастерской лицевого шитья Иконописной школы МДА | 141 фото — Режим доступу: http://vk.com/club18664097?z=photo-18664097_174109960%2Falbum-18664097_112785481%2Frev

25. Мастерская лицевого шитья Иконописной школы МДА|Альбом работ Мастерской лицевого шитья Иконописной школы МДА | 141 фото — Режим доступу: http://vk.com/club18664097?z=photo-18664097_171014708%2Fbf3360c17c2669084c
26. Мастерская лицевого шитья Иконописной школы МДА|Альбом работ Мастерской лицевого шитья Иконописной школы МДА | 141 фото. — Режим доступу: http://vk.com/club18664097?z=photo-18664097_170965454%2F25a260c6500006780b
27. Мастерская церковного шитья «Покров»: конференции: Литургический лицевой комплект и закладка для Евангелии, Михеева Н.А. Трёхизбенка (Луганская обл.). — Режим доступу: http://www.pokrovdor.ru/ images/photos/big/v2006icon08.jpg
28. Мастерская церковного шитья «Покров»: конференции: Параман ин. Марионила Саламатова (2005, Сергиев Пасад). — Режим доступу: http://www.pokrovdor.ru/images/photos/big/v2007icon06.jpg
29. Мастерская церковного шитья «Покров»: конференции: Пелена «Успение Богородицы». 2000—2004 гг., Елецкий Свято-Успенский монастырь (Чернигов). — Режим доступу: http://vk.com/photo-51561269_30 0118456
30. Мастерская церковного шитья «Покров»: конференции: Пробники Гриднёва Юлия (Харьков). — Режим доступу http://www.pokrovdor.ru/images/photos/big/v2006icon06.jpg
31. Мастерская церковного шитья «Покров»: конференции: Сакос ОДС. — Режим доступу: http://www.pokrovdor.ru/images/photos/big/v2006icon12.jpg
32. Ольга Фищук | ВКонтакте | 8 фотографий — Режим доступу: http://vk.com/id34702744
33. Покров 2006| 30 фотографий | ВКонтакте. — Режим доступу: http://vk.com/photo-51561269_300214845
34. Покров 2006| 30 фотографий | ВКонтакте. — Режим доступу: http://vk.com/photo-51561269_300214777 Покров 2006| 30 фотографий | ВКонтакте. — Режим доступу: http://vk.com/photo-51561269_300214969
35. Православие в Украине: 2 марта 2011 г. В вышивальной мастерской Ионинского монастыря завершена работа над Покровом на мощи Преподобного Ионы. — Режим доступу: http://orthodox.kiev.ua/ru/news/2011-03-03/609.html
36. Православие в Украине: Галерея. — Режим доступу: http://orthodox.kiev.ua/sites/default/files/img_news_gallery/x_952b99a9.jpg
37. Православие в Украине: Галерея. — Режим доступу: http://orthodox.kiev.ua/sites/default/files/img_news_gallery/x_f93a7ac7.jpg
38. Православие в Украине: Золотошвейные мастерские в Никольском (Донбасс). — Режим доступу: http://ortodox.donbass.com/news/201204/nik.htm)
39. Православие в Украине: Свято-Богоявленський Кременецький жіночий монастир (УПЦ МП). — Режим доступу:http://arhiv.orthodoxy.org.ua/ru/krasa_pravoslav_ya/2006/01/18/223.html
40. Православный текстиль. — Режим доступу: http://upctextil.com.ua/
41. Художественно-производственное предприятие «Золотое шитье». — Режим доступу: http://zolotoe-shitvo.kr.ua
42. *Чернова Н.* Возрождённое искусство (Электронная версия ежемесячного православного издания) / Наталья Чернова // Календарь. — 2006. — № 2 (февраль). — С. 5. — Режим доступу: http://korolev.msk.ru/books/919/kalendar2006_02/H03-T.htm
43. Швейна майстерня Львівської архієпархії УГКЦ. — Режим доступу: http://kramnycia.org.ua

Olha Oliynyk

ON UKRAINIAN TEMPLE FABRICS OF LATE XX AND EARLY XXI cc.: EDUCATION AND WORKSHOPS

This research-work has been an attempt to present an unfold review of Ukrainian temple fabrics — a kind of art with ancient roots and current revival. During late XX and early XXI cc. the self-taught amateurs as well as professional designers of textile and embroidery have studied and kept traditions of old Ukrainian sewing. Schools and workshops mentioned in this research-work possess certain experience that shall become a ground for further development of church artistry.

Keywords: embroidery, ornamental sewing, workshop, clerical garment, machine embroidery.

Ольга Олийнык

УКРАИНСКИЕ ЦЕРКОВНЫЕ ТКАНИ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI вв.: ОБРАЗОВАНИЕ И МАСТЕРСКИЕ

Исследовательская работа — попытка представить развернутый обзор украинского церковного шитья конца XX — начала XXI вв., которое имеет древние корни, а в настоящее время переживает возрождение. Сегодня аматоры-самоучки, профессионалы текстиля и вышивки изучают и следуют традициям древнего украинского шитья. Отмеченные в данном исследовании школы и мастерские имеют определённый опыт работы в отрасли церковного шитья, который послужит основой дальнейшего развития этого вида церковного искусства.

Ключевые слова: вышивка, лицевое шитье, мастерская, облачение, машинная вышивка.



Надія СОБОЛЕВСЬКА

ВІД ДЕКОРУВАННЯ ТКАНИН ДО МАЛЯРСТВА НА ТКАНИНАХ

Стаття присвячена виду мистецтва, який появився в Європі, розвинувся і трансформувався з декорування тканин до малярства на тканинах протягом XX століття. З часом малярство на тканині вийшло за межі традиційного поділу та перестало належати до художнього ремесла, яке названо декоративно-прикладним мистецтвом як система явищ. Відповідно до цього в досвідах мистецтва була започаткована і нова термінологія.

Ключові слова: декорування, тканина, батік, техніка, малярство, художнє ремесло, трансформація, увільнення, монументальний живопис, станковий живопис, напрямок, жанр, стиль, образотворче мистецтво, нова термінологія.

Комплекси образотворчого та декоративного художнього розпису на тканинах, як і усталені прийоми їхнього художнього вирішення, складалися впродовж віків у країнах Далекого Сходу в певних історичних умовах. Натомість в Європі цей вид мистецтва появився, розвинувся, трансформувався з декорування тканин до малярства на тканинах протягом XX ст. (декоративно-прикладний вид є і розвивається окремо). Малярство на тканинах для Європи — мистецтво нове.

У другій половині XIX ст., в час творчих пошуків і формування нових напрямків, мистецтво Далекого Сходу стало для європейських художників важливим джерелом інспірації. Загальновідомим є вплив японського мистецтва, зокрема малярства на шовку, на європейський живопис на переломі XIX—XX ст., який бачимо в творах багатьох художників- імпресіоністів. З цього ж приводу народилося зацікавлення мистецтвом Яви, започатковане в Голландії. Вневдовзі культура Яви стала для європейських художників-прикладників тим, чим мистецтво Японії для художників-живописців [9; 10, с. 132].

Європейські художники текстилю використовували не тільки технологію батіка, але також східні мотиви в своїй європейській інтерпретації.

У країнах Далекого Сходу живопис на шовку чи бавовні виконували безпосередньо без використання резервуючих контурів. Техніку батік застосовували тільки для декорування тканин. У Європі батік спочатку також був способом декорування тканин, але з часом став одним із засобів художнього виразу.

Народження «Європейського батіку» як самостійного виду декоративного мистецтва по праву займає вагоме місце в довгому переліку нововведень поч. XX ст. Європейські художники в XIX ст., отримавши відшліфовану віками техніку східного батікування, скористались її живописними можливостями та розширили обрії її застосування [4, с. 32].

Разом із популярністю декоративного стилю модерн, а з часом стилю арт-деко, батік осягнув значного успіху в Європі, а особливо в Центральній Європі, про що свідчить міжнародна виставка декоративного мистецтва в Парижі 1925 року. Про мистецький рівень і повагу до цього нового виду мистецтва свідчать також виставки «Мистецтва Дитини» в 1920-х рр. в Польщі, та об'їздові виставки по Європі (Лондон, Брюксель, Хага), на яких батіки експоновано разом із графікою.



Triennale 2013

В батікових панно, представлених на виставках, мотив натуралістичний був тільки натяком, де інтерпретація художнього виразу доходить до найбільшого значення власне завдяки свободі авторів, не змушених до наслідування взірця чи моделі. В цих властивостях є високе значення батіків взагалі [6; 8].

Творчий підхід до батіку відобразився не тільки в технологічному плані (комбінування різних видів резервуючого розпису), але й у художньому мисленні. Розширення традицій декорування художніх тканин полягало у виході батікового розпису за межі декоративно-прикладного мистецтва. Специфіка європейських стінних батікових завіс першої половини XX ст. — це не просто експерименти в подібній техніці, а розуміння воскового розпису як різновиду стінопису, а звідси і використання його можливостей для створення творів декоративно-монументального характеру [4, с. 33].

Європейські художники першої половини XX ст. не намагалися малювати станкові картини в нетрадиційній техніці, хоча були спроби вільного розпису на шовку на взірець східного живопису, які могли бути також у поєднанні з резервними техніками. Окремі художники з різних країн Європи створювали макети і декоративні панно, поєднуючи тематичний образ із орнаментальним ладом. Ці явища свідчать про те, що в 1940—1950-х рр. в Європі вже почався процес переходу художнього розпису на тканинах від декоративного до образотворчого мистецтва.

Безперечно, великий вплив на розвиток цього виду мистецтва мали освітні та культурні міжнародні зв'язки з мистецькими центрами Європи — Парижа, Відня, Лондона до 1939 року. Отже, в цей період від початку до середини XX ст. мистецтво художнього розпису на тканинах розвивалося однаково в усіх країнах Європи Західної, Центральної і Східної.

Починаючи від 1960—1970-х рр. у Західній і Центральній Європі XX ст. проходить трансформація прикладних видів мистецтв до образотворчих. Про це свідчать Біенале мистецтва тканини в Лозанні. Під впливом другого Біенале в 1965 р. багато критиків сучасного мистецтва почало цікавитись розвитком тканини і слідкувати за її експериментами. Запропонований деякими художниками тип конструкції з волокна перестав міститися в межах традиційного поділу і належати до художнього ремесла, яке називалося декоративно-прикладним мистецтвом. Сягання по незалежність для увільнення від утилітарної функції задовільнило необхідність застосування іншої термінології [7, с. 35].

Ці події також стосувалися художнього розпису на тканинах. Непересічним явищем культури XX ст. є мистецький напрямок абстракціонізм [1]. І власне він став підгрунтям для нових експериментів художників-авангардистів і нового витка в розвитку європейського батіку і малярства на тканинах. Незважаючи на складні історичні умови, які склалися в поділеній Центральній Європі після 1945 р., професійне виставкове мистецтво малярства на тканинах розвивалося в одному авангардному напрямку.

Новий досвід, розпочатий кількома польскими художниками в 1970-х рр., вніс свіжий подих, який водночас відновив живопис, «високе мистецтво» [11]. Митці, крім традиційних технік художнього розпису на тканинах, почали вивчати і практикувати техніку «вільний розпис», або безпосереднє малярство на тканині без резервуючих речовин, техніку, яка є наближеною до живопису традиційного, але зовсім нові враження створює сама тканина-шовк, на якому фарба вільно розпливається. Твори, намальовані в цей спосіб, де крізь прозорі шари фарби видно матовий блиск шовкової тканини, максимально експонують новизну художнього виразу.

Переважають прості геометричні або природні форми в своєрідній інтерпретації, де все зведено до

символів. Особливе враження створює величезний розмір творів. З цим фактом пов'язаний подальший розвиток польского живопису на шовку в напрямку до абстракціонізму, де глядачеві передається не настільки зовнішній вигляд образів, наскільки глибше розуміння їх сутності через асоціативне сприйняття.

Незалежно розвивалося малярство на тканинах в інших мистецьких напрямках і стилях, як мистецтво декоративно-образотворче, а також назване «комерційним». Разом із появою нових засобів та матеріалів розвивалися також нові технічні рішення.

Зовсім іншою була ситуація в 1960—1970-х рр. у Східній Європі. Художники, що перебували за залізною завісою, не мали можливості виїздити на захід, щоб обмінюватись культурним та мистецьким досвідом. Кон'юктура радянської доби акцентувала на дидактичній функції мистецтва, що унеможливило свободу художнього виразу. Мистецтво художнього розпису на тканинах могло бути тільки декоративним. Починаючи з 1960-х рр. йде утвердження монументально-декоративної галузі текстилю в України, Росії, Білорусії та інших країнах СРСР.

В 1970—1980-х рр. XX ст. в країнах СРСР також вже стає звичним, що художник-прикладник бере на себе проблематику, яку віддавна вважали прерогативою «високого» мистецтва. Перестали дивути складні поетичні метафори в шклі, вимислені просторові композиції гобеленів, глибокі роздуми в кераміці. Ці тенденції торкнулися і такої галузі декоративно-прикладного мистецтва, як художній розпис тканини.

На виставках і в художніх салонах починаючи від 1970—1980-х рр. можна було оглядати панно зі зображеннями фантастичних рослин, підводних, космічних або «нетутешніх» світів, абстрактні кольористичні композиції, що милують око лагідними тональними поєднаннями, або ж шокують контрастними кольоровими зіставленнями. Рідше зустрічалися пейзажі і натюрморти, але вони мало чим відрізнялися від зображень на холсті чи папері. Що стосується техніки, то не часто зустрічався класичний гарячий батік, зазвичай роботи виконані в техніці холодного батіка, який є європейським винаходом, або змішаною чи власною технікою [2, с. 12].

Для східноєвропейських текстильників яскраво виражений тип монументально-декоративного батіка, в якому характерне символіко-орнаментальне начало. Він асимілює досвід багатьох пластичних мистецтв, у першу чергу тих, що функціонують у сучасній архітектурі: розпису, вітража, гобелена та ін.



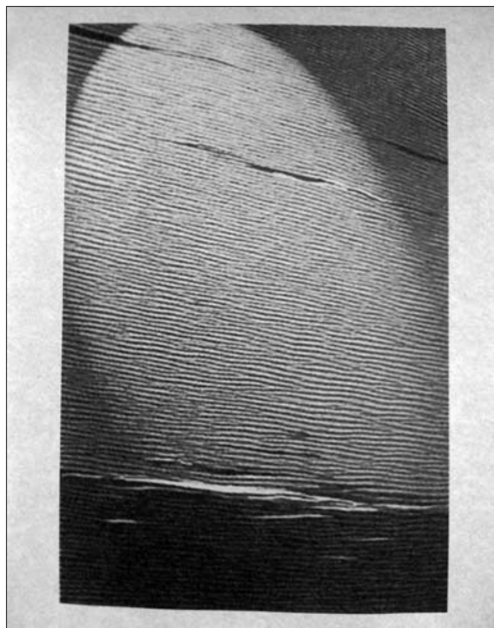
Dora Hara



Мотылек

Разом з історичними змінами в Східній Європі на початку 1990-х рр. змінюються всі аспекти культурного життя суспільства. Отримання довгоочікуваної свободи творчості відобразилося, зокрема, на виставці Трієнале українського батіка на базі Хмельницького музею сучасного мистецтва «Презентація 94», «Презентація 97».

Наприкінці XX ст. відбувається небувале розкриття пластичних, колористичних, фактурних можливостей текстилю. Художники сміливо «доповнюють» батикову техніку власними технологічними експеримен-



Krystyna Jatkiewicz

тами. У формально-декоративних композиціях органічно поєднуються кольорово-пластичні абстракції з умовними фігуративними зображеннями. Загалом образний лад змінюється настільки, що твори виходять за межі декоративного мистецтва, щораз більше наближуючись до неоавангардного живопису, до мистецтва пост-постмодернізму [3, с. 249].

У східноєвропейських митців раніше переважала «батікова» частина художнього розпису тканин, з обов'язковою присутністю резервуючих субстанцій. Особливість сучасного розпису на тканині заакцентовує увагу на важливому чиннику образотворення саме в техніці «вільного» розпису. Ним стає сама біла тканина, як один із засобів творення цільного художнього образу (поряд із лінією і плямою, що творить фарба), постійна присутність в розписних творах білого чистого простору (в більшій чи меншій мірі) [5].

В образотворчому мистецтві в кінці XX ст. відбуваються складні міжвидові синкретичні і дифузні процеси. Європейський художній розпис на тканинах 1990-х рр. об'єднав риси як монументальності, так і образотворчості. Переймаючи формально-стилістичні засоби передусім живопису і графіки, він активно реагує на новітні тенденції світового мистецтва.

У 1990-х рр. східноєвропейський художній розпис на тканинах (в тому числі батік) почав розвиватися в руслі неакадемічних зображальних систем. Стрімко трансформувалась його образна структура, яка проявилася в зрушенні декоративних форм [3, с. 251].

Завершення XX ст. закономірно викликає бажання проаналізувати і оцінити зроблене в цей історичний період, підсумувати його надбання і прорахунки, виокремити найвиразніші прояви творчих пошуків, значення яких обумовлює подальший розвиток образотворчого мистецтва, частиною якого є малярство на тканинах.

У XXI ст. швидкі зміни проходять в кожному аспекті життя завдяки розвитку технології і комунікації. В світовому мистецтві розвивається інтелектуалізація у всіх його видах. Це відчувається також і в «нетрадиційному» образотворчому мистецтві. Адже кожен час, кожна епоха диктують свої вимоги. Тому сучасний художник звертається до чогось нового і несподіваного, як до матеріалів і засобів, які віками належали до декоративно-прикладного мистецтва. Все більше і більше професійних митців живописців і графіків не тільки звертаються до художнього розпису на тканинах як до одного із нових засобів художнього виразу, але поєднують їх з іншими матеріалами і техніками, які надають мистецтву зовсім нову якість (батік на папері, літографія на тканині, мішані техніки та ін.). Класичних методів, засобів і матеріалів традиційних видів «високого мистецтва» вже замало для сучасних митців. В європейському образотворчому мистецтві XXI ст. більш поширеними стають не тільки монументальний і станковий живопис на тканинах, але і твори виставкові, концептуальні на тканинах, які, без сумніву, вже давно стали «високим мистецтвом». Тенденція інтелектуалізації живопису на тканинах, як і в інших видах мистецтва, з певністю продовжує розвиватися і в XXI столітті.

Отож, аналізуючи історію розвитку, трансформації та утвердження малярства на тканинах в країнах Східної, Західної та Центральної Європи як виду образотворчого мистецтва, виникає запитання: чому художній розпис (батік) або малярство на тканинах, незважаючи на всі його характеристики, в мистецтвознавчих структурах класифікується тільки як мистецтво декоративне? Адже в Західній і Центральній Європі ця проблема ще в 60-х рр. XX ст. була розв'язана в руслі мистецтвознавчої проблематики. Очевидно східноєвропейська, зокрема українська теорія значно відстає від практики.

Об'єктивним чинником, що актуалізує розробку оновленого термінологічного апарата зазначеної проблематики, стала необхідність нового мислення й у вітчизняному мистецтвознавстві, яке має потребу у відповідній науковій рефлексії.

1. *Ємельянова Т.* Абстракціонізм в контексті культуротворчих процесів XX ст. (естетико-мистецтвознавчий аналіз) : автореферат канд. дисертації / Т. Ємельянова. — К., 2002.
2. *Кабанова О.* Фрески на ткани / Ольга Кабанова // ДИ СССР. — 1987.
3. *Кара-Васильєва Т.* Декоративне мистецтво України XX ст. / Тетяна Кара-Васильєва, Зоя Чегусова // Полістилізм у декоративному мистецтві. — 2005.
4. *Печенюк Т.* Розпис тканин в Україні 20-х — поч. 90-х рр. XX ст. : канд. дисертація / Таміла Печенюк. — Львів, 1996.
5. *Яців Р.* Вільний розпис / Роман Яців // Презентація 97. Каталог виставки. — Львів : Гердан, 1997.
6. *Huml I.* Warsztaty Krakowskie 1928 / Irena Huml. — Wrocław : Zakład Narod. im. Ossolińskich, 1973.
7. *Huml I.* Współczesna tkanina polska. Arkady / Irena Huml. — Warszawa, 1989.
8. Kilimy i batiki y pracowni krakowskich 1900—1930. — Muzeum Narodowe w Krakowie, 2004.
9. *The Rudolf* G. Smend Collection Batik, 75 selected masterpieces Galerie Smend / The Rudolf G. — Koln, 2006
10. *Wrońska-Friend M.* Sztuka Woskiem Pisana. Batik w Indonezji i Polsce / Maria Wrońska-Friend. — Gondwana, 2008.
11. Danuta Wróblewska. Jedwab i pędzel. Historia sztuki, 2005. Сторінка доступу: www.sztuka.net.

Nadiya Sobolevska

DECORATED FABRICS TO THE PAINTING ON FABRICS

In the article has been considered a kind of art, that appeared in Europe and during the XX c. was developed with due transformations from decorating fabric to painting on the fabric. With course of time the painting on fabric has overcome the frameworks of traditional craft and reached the level of decorative-applied art. In the second half of XX c. the strive to leave the utilitarian function has put forward a need to introduce another terminology in art studies.

Keywords: decorating, fabric, batik technique, painting, arts and crafts, transformation, dismissal, monumental painting, easel painting, direction, genre, style, fine art, new terminologi new.

Надия Соболевска

ОТ ДЕКОРИРОВАНИЯ ТКАНЕЙ ДО ЖИВОПИСИ НА ТКАНЯХ

Статья посвящена виду искусства, который появился в Европе, развился и трансформировался из декорирования ткани до живописи на ткани на протяжении XX века. Со временем живопись на ткани перестала существовать в границах традиционного распределения и быть художественным ремеслом, которое называется декоративно-прикладным искусством. Стремление к независимости для освобождения от утилитарной функции во второй половине XX века доказало необходимость применения новой искусствоведческой терминологии.

Ключевые слова: Декорирование, ткань, батик, техника, живопись, художественное ремесло, трансформирмация, освобождение, монументальная, станковая живопись, направление, жанр, стиль, изобразительное искусство, новая терминология.



Тетяна МАРИЩУК

ТВОРЧА ПРАКТИКА ХУДОЖНИКІВ ТЕКСТИЛЮ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ В УКРАЇНІ

У статті розглянуто творчу практику художників текстилю українського художньо-промислового ткацтва другої половини XX ст. Півстолітнє процвітання цієї галузі спонукає до підсумків, до з'ясування проблем та здобутків художників-текстильників у контексті виготовлення тканин промисловим способом. Визначено, що ткання жакардовим і ремізним способом займало вагоме місце серед інших видів декорування тканин та готових виробів у легкій промисловості. Проаналізовано традиційні та інноваційні процеси творення художніх тканин. Простежено роль художника-текстильника у період становлення, процвітання та занепаду галузі у кінці XX століття.

Ключові слова: художник-текстильник, промислове ткацтво, десинатор, колорист, асортимент, декор, орнамент.

Промислове виготовлення жакардових та ремізних тканин в Україні в другій пол. XX ст. виникло на основі багатих традицій українського народного ткацтва різних регіонів. Розвиток текстильного промислового виробництва, зумовлений суспільно-культурними чинниками, тривав у загальному руслі української художньої культури. Еволюція відбувалася у тісному взаємозв'язку з європейським та світовим художнім процесом. Витоки промислового ткацтва сягають доби середньовіччя — цехової організації праці, а згодом — мануфактурного виробництва. Поява наприкінці XVIII ст. механічних ткацьких верстатів сприяє зародженню промислового виробництва тканин на українських землях, яке на поч. XX ст. було ще слаборозвиненим.

Становлення й активізація діяльності текстильної промисловості в Україні припадає на 1950—1960 рр. Вона постала як окреме професійне великомасштабне виробництво лляної, шовкової, вовняної та бавовняної продукції. Поступово машинне виробництво набуло широких обсягів. Розвиток промислового ткацтва на теренах України був зумовлений потребою якнайшвидшого забезпечення текстильними виробами не лише вітчизняного споживача, а й мешканців тодішніх республік Радянського Союзу.

Художньо-промислова тканина — нова маловивчена галузь українського текстилю другої пол. XX століття. В українській мистецтвознавчій літературі наукові розвідки стосовно зазначеної тематики та періоду фактично відсутні. Вивчення питань українського промислового ткацтва та творчої практики художників текстилю здійснено на основі наукових, мистецтвознавчих та історичних праць, науково-популярних публікацій, рекламних видань, виробничої та архівної документації, а також фактологічного матеріалу другої пол. XX століття.

Вагомий внесок у дослідженні української художньо-промислової тканини — праці Адама Жука [33; 34]. Автор розглянув промислове ткацтво від витоків і до середини 80-х рр. XX ст. Цінними з наукового погляду стали публікації Людмили Жоголь, в яких проаналізовано естетичні властивості художніх промислових тканин для облаштування й оздоблення інтер'єрів житла та громадських споруд [30; 31; 32].

У контексті вивчення загальних тенденцій розвитку інших видів народного та професійного мистецтва стислі відомості про вітчизняну промислову тканину дають Є. Арофікін, О. Луковська.

Окрема група джерел — видання, в яких окреслено стан підготовки художників текстилю у вітчизняних мистецьких вузах [16; 17]. Різні аспекти стосовно творчості художників промислових підприємств та декору тканин масового виготовлення висвітлено у спеціалізованих періодичних виданнях, профільних журналах та каталогах [22; 23; 24; 25; 26; 27; 28; 29].

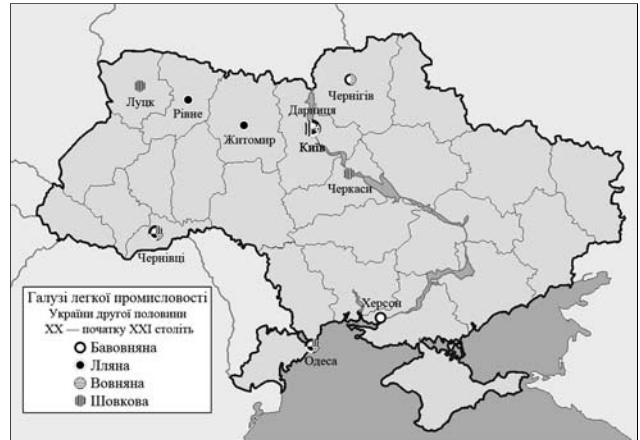
Основною джерельною базою для написання статті стали архівні матеріали (тепер — власність автора), опрацьовані на підприємствах: Дарницький шовковий комбінат (далі — ДШК), Житомирський льонокомбінат (далі — ЖЛК), Київський шовковий комбінат (далі — КШК), Київська прядильно-ткацька фабрика (далі — КПТФ), Луцький шовковий комбінат (далі — ЛШК), Одеська прядильно-ткацька фабрика (далі — ОПТФ), Рівненський льонокомбінат (далі — РЛК), Херсонський бавовняний комбінат (далі — ХБК), Черкаський шовковий комбінат (далі — ЧШК), Чернівецький текстильний комбінат (далі — ЧТК), Чернігівський камвольно-суконний комбінат (далі — ЧКСК) (Іл. 1).

Художньо-промислові тканини другої пол. XX століття, що виготовлялися ремізним та жакардовим способом на провідних вітчизняних підприємствах, пройшли різні етапи художнього та технічного вдосконалення.

Декорування художньо-промислових тканин регламентувалося низкою установ, зокрема: Науково-технічною радою Мінлегпрому[1] СРСР, Науково-дослідним інститутом теорії та історії образотворчих мистецтв Академії мистецтв СРСР, Естетичною комісією з питань моди й культури одягу, постійною робочою групою з питань культури одягу Ради Економічної Взаємодопомоги соціалістичних країн, Науково-дослідним інститутом художньої промисловості.

Найвагомішу роботу щодо регулювання виконання завдань художників текстильних підприємств СРСР і вітчизняних, зокрема, в галузі виготовлення тканин, проводив Всесоюзний інститут асортименту виробів легкої промисловості (ВІАлегпром). У Києві 1961 року було створено його філію. В Інституті функціонували відділи лляної, шовкової, вовняної, бавовняної та трикотажної промисловості, відділи швейної, взуттєвої промисловості [26].

[1] Мінлегпром — Міністерство легкої промисловості.



Іл. 1. Основні центри з виробництва художньо-промислових тканин в Україні другої половини XX століття

На базі інституту було організовано дев'ять науково-дослідних лабораторій, основний напрямок діяльності яких — створення і впровадження у масове виробництво досконаліших текстильних матеріалів, зокрема — інтенсифікація процесів промислового ткацтва [24].

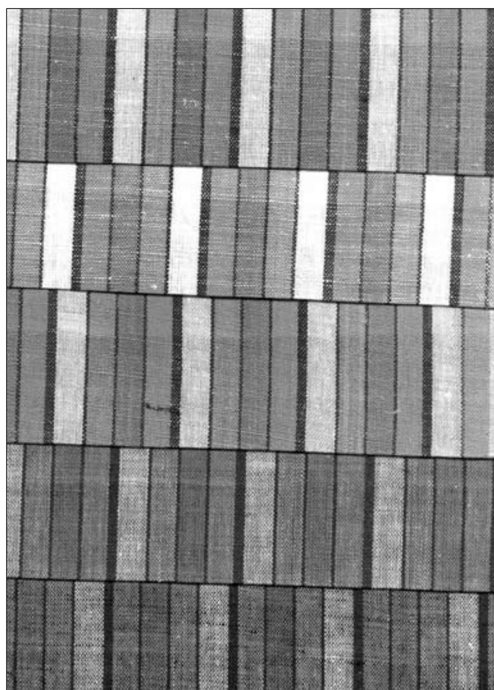
Робота ВІАлегпрому[2] полягала у проведенні щорічних всесоюзних художньо-технічних рад, на яких погоджували або відхиляли нові ескізи та готові зразки експериментальних тканини, рекомендували їх до впровадження у виробництво, вивчали новітні досягнення текстильників у Радянському Союзі, брали до уваги закордонний досвід, попит, створювали творчі групи спеціалістів текстильної галузі, що координували роботи з випуску тиражних тканин. Постійно проводилась методична робота, а також наради-семінари з художниками промисловості щодо перспективи розвитку асортименту художньо-промислових тканин на три роки. ВІАлегпром надавав чіткі вказівки щодо декору майбутніх виробів за трьома напрямами: рекомендована колористика і чітка рецептура фарбування для різних видів тканин; пропозиції зразків композиції, технічних прийомів зі створення рисунків; нових тенденцій еволюції художньо-стилістичних особливостей різноманітних предметів одягу та житлових і громадських інтер'єрів [28].

Творчий колектив ВІАлегпрому детально розробляв кольорову гаму (кольори, відтінки тощо), планував нові проекти тканин, у такий спосіб створюючи однотипний, спільний для СРСР стилістичний напрямок. Ескізи декору тканин групувалися за провідними

[2] ВІАлегпром — всесоюзний інститут асортименту легкої промисловості.



Іл. 2. Тканини для демісезонних костюмів. 1987 р. ЧКСК



Іл. 3. Дитячі тканини. 1980 р. РЛК

на той час темами. Особливої актуальності у 1970—1980-ті рр. отримали тематичні текстильні рисунки, що створювалися невеликими партіями, здебільшого на замовлення Будинків моделей, торговельних організацій, медичних установ, міністерства оборони, комсомольських і піонерських організацій. Тематика декору тканин віддзеркалювала актуальні проблеми часу, акцентуючи увагу на досягненнях у науці, техніці, космічній галузі тощо. Домінуюче місце посідала ідеологічна символіка. Підприємства з виготовлення тканин і поштучних виробів за такі вироби часто нагороджували відзнаками [8].

Більше можливостей побачити модні на той час зразки декорування тканин, на відміну від інших працівників підприємств легкої промисловості, було у художників з виготовлення декоративних тканин, особливо призначених для одягу. Модні видання журналів при Всесоюзній торговій палаті СРСР демонстрували не тільки декор тканин, а й розповідали про естетичні цінності тканини. Асортиментний відділ займався закупівлею нових зразків тканин на всесвітніх виставках, презентуючи їх згодом на текстильних підприємствах. Альбоми, де було представлено велику варіативність зразків, виконаних у різній манері та декоративних вирішеннях, уможливлювали детальніше вивчення орнаментальних мотивів. Оновлення і вдосконалення текстильних орнаментів зобов'язувало митців до пошуку нових мотивів, композицій та покращення естетичних властивостей художньо-промислових тканин [25].

Ескізи, проекти, інколи — зразки одягових і інтер'єрних тканин переглядали три художньо-технічні ради: на першому етапі художня рада підприємства, на другому — фахівці УІАлегпрому[3], а остаточне рішення належало ВІАлегпрому. Ці заходи позитивно позначалися на роботі художника-текстильника. Пропоновані проекти тканин розглядалися в першу чергу з технічних, економічних та естетичних можливостей впровадження у масове виробництво. На всіх етапах державного контролю над процесом виготовлення промислових тканин існувала проблема технічної та торговельної рентабельності на противагу художньому рівню, який не був пріоритетним, особливо для тканин внутрішнього споживчого ринку. На засіданнях художніх рад брали участь представники будинків моделей, меблевих підприємств, торговельних організацій, які обирали з пробних зразків тканин і рекомендували їх для виробництва. Ескізи художників-текстильників затверджувались на художніх радах, найкращі з яких отримували найвищу оцінку «відмінно». Найчастіше такі тканини пропонували на експорт або виготовляли невеликим тиражем [3]. Конкурсне оцінювання стимулювало роботу митців, спонукало до творчої активності і пошуку [11].

[3] УІАлегпром — український інститут асортименту легкої промисловості.

Виготовлення художньо-промислових тканин для одягу певною мірою диктували швейні підприємства та торговельні організації, що реалізовували 80% продукції. Проте багатотиражне виготовлення тканин не підпорядковувалось частим змінам у моді, стилістиці одягу, інтер'єру тощо. На вітчизняних підприємствах більшість артикулів жакардових і ремізних художніх тканин виготовляли від трьох до п'яти років, періодично змінюючи колористику, завдяки чому урізноманітнювався однотипний асортимент [8].

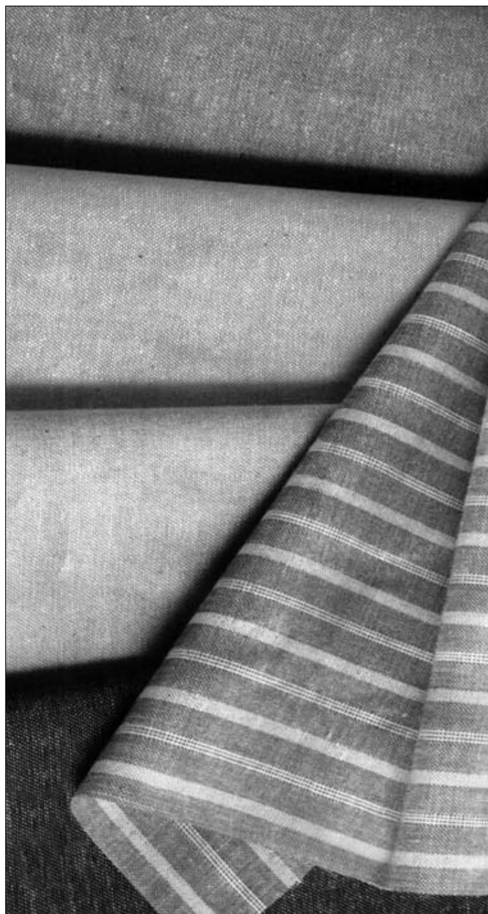
Промислове ткацтво було зорієнтоване на масове забезпечення тканинами, відтак естетичні властивості нерідко були морально застарілими порівняно з закордонними аналогами [7]. У промисловому ткацтві робота художника розцінювалась як колективна. Творчі та технічні напрацювання з розробки та проектування тканини фіксувались тільки у внутрішній документації підприємств. Автора проектів та готових тканин підприємства вказували лише тоді, коли вони потрапляли на виставки, ставали ілюстраціями книг чи журналів. Власне бачення і підхід художників-текстильників був знівельований і непомітний у тиражованому виготовленні тканин [23].

На початку 60-х рр. XX ст. в СРСР впроваджувалися спроби щодо комплексного проектування приміщень (особливо громадських) з урахуванням всіх текстильних елементів, що, в свою чергу, створювало завершену композицію інтер'єру. Ці завдання вирішувалися комплексно і з масовим промисловим виготовленням тканин (меблевих, портьєрних, тюлевих, скатертних та ін.), і меблів, посуду (кераміки, фаянсу, фарфору, скла тощо).

Для художніх колективів (художники, десинатори[4], колористи) підприємств ставили завдання: за рахунок декоративних тканин та інших компонентів забезпечити не тільки комфорт в інтер'єрі, а й створити ідейний та ідеологічний вплив на свідомість людини [27].

Підбір тканин для громадських приміщень (готелі, кінотеатри, театри, ресторани, палаци культури, спорту, піонерські організації, партійні комітети та ін.) здійснювався виключно з урахуванням рекомендованих вимог.

Важлива роль у розробках ескізів і проектуванні нових зразків тканин належала експериментальній майстерні декоративних текстильних виробів при Академії будівництва та архітектури, робота якої була зорієнтована на розробку художніх тканин для громадських приміщень — будинків культури, театрів, готелів, ресторанів тощо [19].


Іл. 4. Тканини для літніх костюмів. 1983 р. ХБК

Провідними художниками, котрим належать вагомі здобутки у розробці оригінальних композицій художньо-промислових тканин другої пол. XX ст., стали: Л. Жоголь, О. Запальська, С. Отрощенко, В. Бондаренко, Б. Любич. У проектуванні тканин митці активно використовували мотиви різних видів українського народного мистецтва, що забезпечувало інтер'єрам яскравий національний колорит. У майстернях були розроблені тканини для готелів «Москва», «Дніпро», «Україна» у Києві; «Тарасова гора» у Каневі; архітектурний комплекс у Моринцях. За ескізами А. Рибачук і В. Мельниченко було створено тематичні малюнки зі стилізованими зображеннями історичних пам'яток Києва для тканин, що прикрашали інтер'єр автовокзалу, приміщення Бориспільського аеропорту тощо [30].

За часів радянської влади престижу професії художника з виготовлення художньо-промислових тка-

[4] Десинатор — професія в текстильній промисловості, що забезпечує технічне виконання проекту.



Іл. 5. Тканина для покривал. 1980 р. ХБК

нин сприяла практика державного заохочення. Активно проводилась ідеологічна робота, впроваджувалась матеріальна доплата. Стимулюванням творчості художників були матеріальні доплати за тканини з індексом «відмінно». На відміну від зарубіжних країн, де існувала ринкова конкуренція, вітчизняні підприємства працювали в умовах соціалістичних змагань з виготовлення погонних метрів тканини. Гордістю підприємств вважалися тканини «новинки». Практикували нагородження працівників грамотами, медалями та дипломами за перемогу в конкурсах з декоративного вирішення тканин промислового виготовлення [7].

Досягати високого мистецького рівня у проектуванні тканин працівникам, художнім колективам допомагало стажування та «творче суперництво» з аналогічними підприємствами з інших республік СРСР. Для підвищення професійного рівня художникам-текстильникам виділяли творчі дні та надавали відрядження. Художники могли брати творчу відпустку лише один раз на рік терміном на місяць. Поїздки вибирали на власний розсуд: по Україні, в Росію, республіки Прибалтики тощо. Оскільки українські художньо-промислові тканини постачали переважно в союзні республіки СРСР, художники зобов'язувались вивчати і творчо інтерпретувати народні мотиви «братніх» народів. Поїздки передбачали не тільки роботу на пленері, а й відвідування етнографічних, історичних, художніх та краєзнавчих музеїв. Зібрані ескізи втілювали у створенні композицій для промислових тканин. Підсумовували роботу звітною виставкою [7; 8].

У роботі художника-текстильника новаторським вважалося запровадження вільного графіку роботи. Такими привілеями користувалися в основному головні художники або начальники творчих майстерень підприємств [10].

Вільне відвідування розпочали вводити шовкові комбінати України. Зокрема, на Дарницькому шовковому комбінаті вільний графік роботи для художників було запроваджено у 1973 році. Таке право у цьому ж році одержали й художники Київського шовкового комбінату [3]. Черкаський шовковий комбінат такий досвід впровадив від 1978 року [9].

У 1978 р. у Москві відбулося зібрання представників легкої промисловості і фахівців архітектурної галузі, де на творчому засіданні прийняли рішення про включення до синтезу предметів дизайну, декоративно-прикладного і монументально-декоративного мистецтва, засобів наочної агітації та пропаганди. Декоративним тканинам промислового виготовлення було присвоєно індекс і виокремлено в окрему групу «пластичні матеріали» [8].

Використання різноманітних пластичних структурно-фактурних властивостей тканини в композиції та тектоніці інтер'єрів давало змогу досягнути різноманітності просторових рішень. Естетично прийнятними та економічно вигідними протягом періоду 50—80-х рр. ХХ ст. вважалася асортиментна варіативність промислових тканин та готових тканих виробів, що застосовувалися для формування людських потреб у побуті.

На Київському шовковому комбінаті у реалізації творчих процесів та пошуку нових ідей була задіяна плеяда художників: М. Грибанову, Т. Мороз, О. Вовченко, Л. Волкову, З. Вишневську та ін. Митцям було доручено проектування одягових тканин для костюмів, платтів, сорочок тощо. КШК займав лідерські позиції серед вітчизняних підприємств, нерідко був орієнтиром якості та кількості виготовленої художньо-промислової продукції. Митці застосовували різноманітні підходи і практики для орнаментування тканин: традиційно у декорі використовували рослинні, геометричні, комбіновані ві-

зерунки. З метою урізноманітнення рисунків та вдосконалення структурно-фактурних властивостей тканин художній колектив залучав до співпраці майстрів народного мистецтва, членів Спілки художників: О. Пащенко, М. Глущенко, М. Тимченко [4; 20].

У другій пол. XX — на поч. XXI ст. у населення значним попитом користувалися плахтові тканини промислового виготовлення. Їх масовий випуск було організовано на Київській прядильно-ткацькій фабриці. Вагоме місце з виготовлення декоративних тканин, які ткали на механічних верстатах, посідали визначні постаті вітчизняної текстильної галузі: І. Решетник, М. Хургін, С. Колос, С. Нечипоренко. Для вдосконалення структури та фактури тканин художники запропонували замість однієї основи застосовувати дві різні за кольором. Це давало змогу ускладнювати орнаменти, у такий спосіб урізноманітнюючи декор промислових плахтових тканин [4].

Від 1978 р. Луцький шовковий комбінат розпочав виготовлення портьєрних тканин, декор яких базувався на характерних поперечних та поздовжніх стрічкових орнаментах зі своєрідною інтерпретацією волинських народних тканин (ряден, скатертин, рушників).

Художники С. Боярчук, Н. Кириченко, С. Кириченко, К. Долацька та десинатори І. Удовиченко, Н. Хухарева кольорову гаму композицій вибудовували на гармонійних поєднаннях золотисто-коричневих, червоно-оранжевих, бордово-золотистих барв, що забезпечувало тканинам характерну впізнаваність серед іншої продукції [5].

Від початку діяльності на Дарницькому шовковому комбінаті в асортименті підприємства — костюмно-платтяні тканини під назвою «епонж»[5], підкладкові та полотна для краваток. Художники ДШК з кожним роком змінювали і вдосконалювали орнаментування та забарвлення епонжів. Довершеними композиціями та гармонійною колористикою визначалися роботи Г. Дудецької, І. Вітер, Н. Полянської.

Творчий колектив підприємства зобов'язувався розробити зразки нових типів одягових тканин підвищеної якості. До співпраці було залучено фахівців з виготовлення жакардових тканин. Варіативність ремізних та жакардових тканин значно розширили асортимент художньо-промислових тканин ДШК [2].



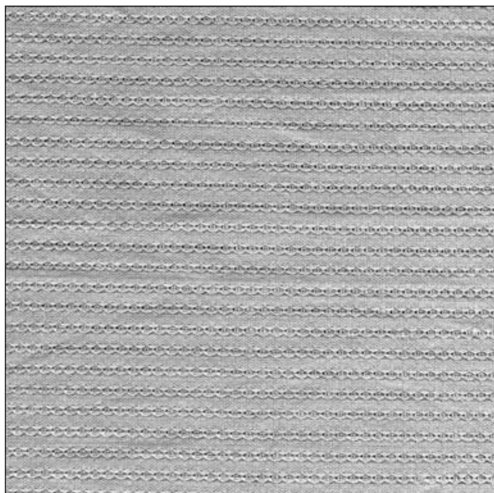
Іл. 6. Тканина для оббивки меблів. 1990 р. ХБК

Художники С. Кузьмова і Т. Калініна запроектували жакардову платтяну тканину під назвою «рубін». Рельєфна фактура, домінування темних відтінків (фіолетовий, бордовий, коричневий) забезпечили тканині актуальність на довгі роки (від 70-х і до середини 80-х рр.) та масове використання у моделюванні одягу [2].

Авторами низки тканин, виготовлених на ДШК, що отримали широке застосування в Україні та поза її межами, стали: О. Гаврилюк, О. Єпішин, Б. Питель, А. Ламах, М. Кочевська, В. Калінін, М. Погрібний. Розробка нових зразків меблевих тканин на ДШК належить Л. Пресняковій, В. Корнєєву, О. Барановій, Г. Ляхову та ін.

Декоративні тканини для краваток, які виготовлялися на ДШК впродовж всього періоду існуван-

[5] Епонж — бавовняна або шовкова тканина з шершавою поверхнею та барвистим малюнком у вигляді широких смуг.



Іл. 7. Тканина для блузок. 1984 р. РАК



Іл. 8. Тканина для покривал. 1976 р. РАК

ня підприємства, неодноразово змінювали декор, стилістику, кольорові пріоритети. Цим виробам притаманні зміни згідно впливу модних тенденцій, сезонності (яскраві — влітку, темніші — взимку тощо). Проектуванням тканин для краваток займалися М. Кочевська, Г. Дудецька, Н. Полянська та низка інших художників [2; 33].

Упродовж другої пол. XX ст. значну частину пістрявотканих костюмних, платтяних та сорочкових тканин продукували на Херсонському бавовняному комбінаті. Асортимент тканин виготовляли в найрізноманітнішому орнаментуванні та кольоровому вирішенні. Художники підприємства з часом тільки вдосконалювали свою майстерність, що позитивно позначалося на готовій продукції — декоративній тканині [8].

У 1950-х — в першій пол. 1960-х рр. розпочали випуск тканин за новими рисунками і колористикою, так званої «шотландки»[6], яка набула актуальності та широко застосовувалася для пошиття одягу (плаття, спідниць, чоловічих сорочок тощо) (Іл. 2).

Від 1959 р. Херсонський бавовняний комбінат освоїв виготовлення тканин під назвою «херсонське полотно»[7], призначені для пошиття жіночого одягу [8].

З часом покращували і вдосконалювали структурні та фактурні якості тканин. Завдяки поєднанню бавовни з іншими видами волокон (віскози[8], штапелю тощо) асортимент тканин значно розширювався. У 1960-х рр. гордістю художників ХБК стали тканини під назвою «квітка сезону» та «плетінка». Багато вдалих композиційних та колористичних розробок для цих тканин належить колективу митців підприємства: К. Пономаренко, О. Стиценко, М. Сорокіній, О. Старинець (Іл. 3).

Застосовуючи тональну колористику в орнаментах смуг різної масштабності, художниця К. Пономаренко започаткувала варіативність з виготовлення тканин для одягу. Вона є також автором тканини під назвою «асканія», а в подальшому — провідним фахівцем з проектування тканин- компаньйонів [8] (Іл. 4).

Упродовж 1970-х рр. творчий колектив митців ХБК активно працював над удосконаленням асортименту декоративних тканин. Вони пропонували для виробництва нові проекти, актуальні в контексті існуючої в той час моди. У 70-х рр. XX ст. роботи художниці Ф. Пантеліаді лягли в основу створення но-

6 Шотландка — тканина, що виробляється з бавовни, вовняної пряжі та різних хімічних ниток саржевим переплетенням з рисунком у велику клітинку, який вважається типовим для тканин національного шотландського одягу.

7 «Херсонське полотно» — тканини, декоровані картатими орнаментами, вирізнялися яскравими поєднаннями кольорів (зелений, жовтий, блакитний, червоний тощо). Текстильна бавовняна продукція з такою назвою була відома та користувалася попитом не тільки на теренах колишнього Союзу, а й поза його межами.

8 Віскоза — штучне регенероване целюлозне волокно, яке отримують в результаті віскозного процесу і використовують для виготовлення тканин.

вих зразків тканин під назвою «херсонське полотно». У другій пол. 1970-х рр. — з урахуванням змін у проектуванні одягу (фасон, ускладнення крою тощо) — розвинулась тенденція до різноманітності одягових тканин. Перед художниками ХБК О. Стиценко, П. Старицею, Л. Швець були поставлені завдання щодо розширення асортименту «картатих малюнків», збільшення їх різноманітності за рахунок складніших композицій та вишуканої колористики. Звернення митців до основ декору народного одягу допомагало майстрам у розробці нових зразків тканин, особливо оздоблених смугою по вертикалі, які широко використовували для пошиття костюмів, платтів, спідниць та ін. Актуальність їх зберігалася до кінця 1980-х рр. і поширювалася за межі УРСР [8].

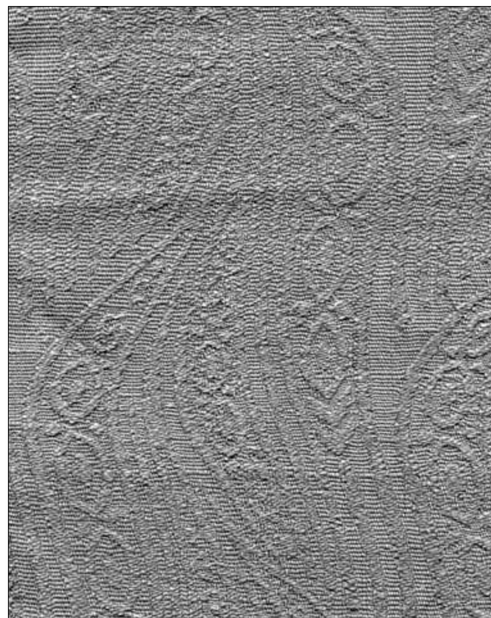
Жакардові тканини, призначені для інтер'єрів, розпочали виготовляти на ХБК з 1964 року. З метою урізноманітнення і розширення асортименту художньо-промислових тканин на підприємстві було встановлено професійні, сучасні машини. За допомогою жакардових ткацьких верстатів художникам-текстильникам вдавалося впроваджувати у виробництво абсолютно нові проекти тканин та готових тканих виробів (меблеві, портьєрні, покривала тощо) з великою варіативністю орнаментів (рослинні, геометричні, абстрактні, комбіновані) [8; 26] (Іл. 5).

Зокрема, розробкою, портьєрних тканин займалися К. Пономаренко, Ю. Молотніков, М. Сорокіна, Б. Юрченко.

У рекомендаціях щодо декору, колористики, які надсилалися підприємствам, перед митцями поставало завдання і відповідальність за облаштування індивідуальних та громадських інтер'єрів, адже основу їх складали тканини промислового виготовлення.

Відомі жакардові портьєрні тканини під назвою «горлиці», «метеор» та «весна», що належать авторству творчого колективу ХБК, принесли підприємству заслужене визнання і були актуальними для застосування в побуті упродовж двох десятків років (Іл. 6). Творча манера художників проявлялася у пропонованих ескізах: іноді в них помітний індивідуальний почерк. Наприклад, роботам К. Пономаренко в розробці орнаментів притаманна народна тематика, почасти — за зразками західно-українських народних тканин [8; 17].

Художниця М. Сорокіна відома авторськими декором, що розташовувася горизонтально чи вертикально



Іл. 9. Тканина для літніх костюмів. 1967 р. РЛК

на основі тканини. Узорні смуги, створені за принципом стрічкового орнаменту і розроблені в сполуках декількох кольорів, мали часте розташування. У цій техніці виконання працювали К. Чуж та Н. Лопато, проте їхнім роботам характерні строгі геометризовані композиції з меншою кількістю залучених кольорів. Митці Ю. Молотніков та Б. Юрченко знані як автори з упровадження у декор художньо-промислових тканин великих, складних за обрисами та ритмом геометричних мотивів, а також комбінованих (рослинного та геометричного) орнаментів. Застосуванням пом'якшених, тональних сполук у поєднанні з лаконічними, чіткими орнаментами відзначаються рисунки П. Стариці. Митець вдало поєднував і втілював естетичні вимоги сучасного світу з надбаннями народного мистецтва.

Для художника Б. Шнайдера джерелом натхнення були орнаментальні мотиви гуцульських писанок, килимів, різьби по дереву та ін. Автору належить низка оригінальних проектів тканин із різноманітними рослинними, геометричними та комбінованими варіантами візерунків. Б. Шнайдер є автором популярної у 1970-ті рр. тканини під назвою «платана» та одним із співавторів відомої на всесоюзному просторі жакардової портьєрної тканини «декор» [20].

Орнаменти, створені на основі червоного, чорного та білого кольорів, притаманні авторству Л. Швець. Композиції переважно сформовані з мотивів збільшених геометричних форм у поєднанні з дрібними,



Іл. 10. Творчий колектив РЛК. 1982 р.



Іл. 11. Творчий колектив РЛК. 1984 р.

різного ритму смугами, що забезпечувало промисловій тканині особливу декоративність.

Застосуванням крупних орнаментальних мотивів, розроблених на пом'якшених пастельних тональних градаціях, спеціалізувалася художниця Н. Анеліна. Авторські проекти тканин зорієнтовані на чіткі форми архітектури. В її рисунках часто використовувалися стилізовані форми декору кераміки, лозоплетіння тощо.

Зображення зооморфних, антропоморфних та різноманітних стилізованих рослинних орнаментів у декорі промислової тканини, що виготовлялася на ХБК, належить авторству Б. Каплунович. Художник розробляв проекти у руслі вмілого синтезу візерунків та кольорових поєднань. У творчому доробку автора вагоме місце посідають тканини, виготовлені за зразками орнаментальних мотивів традиційних кролевецьких рушників [8].

У рисунках та проектах художньо-промислових тканин ХБК спостерігаються мотиви, інспіровані творами народного мистецтва республік колишнього СРСР, характерна символіка інших країн. Фахівцем у цьому напрямку декорування промислових художніх тканин стала Т. Батеньова. Найбільш відомі її роботи — «Ростовські дзвони», «Байконур», «Ленінградські мости» тощо [8].

Авторами сюжетних зображень на тканинах творчого колективу ХБК можна вважати В. Маругіна, Ю. Молотникова, О. Купюру, Н. Лопато та ін.

Створення тканин з рисунками пейзажів, архітектури, ідеологічної символіки вважалися обов'язковими і престижними в асортиментному переліку художньо-промислових тканин, які виготовляло підприємство, відповідно, митців активно залучали для розробок таких проектів [8; 30].

Одним з провідних фахівців розробки ескізів та проектування композицій для жакардових тканин ХБК вважається М. Целуйко, що працював спершу на посаді художника-десинатора, а згодом — провідного художника комбінату. При створенні проектів тканин митець часто орієнтувався на цілісний вигляд оздоблюваного інтер'єру, враховуючи інші декоративні твори та предмети побуту. Він втілював у промислові розробки велику кількість зразків, окремі з яких отримали престижні міжнародні відзнаки високого рівня (1975, 1977, 1978, 1981, 1987). Ґрунтовності авторських пропозицій М. Целуйка додавав пошук певної дизайнерської ідеї. Художник уважно працював із джерелами, насамперед — з етнографічними пам'ятками. Системність давала змогу автору впродовж багатьох років займатися не лише ескізуванням зразків тканин, а й працювати над живописом, виконувати авторські декоративні панно, тематичні гобелени. Набутий практичний досвід М. Целуйка та теоретичні знання, отримані внаслідок викладів на кафедрі ткацтва та дизайну Херсонського державного технологічного університету в дисциплінах «Основи композиції малюнка» та «Дизайн текстильних виробів», розширили діапазон творчих пошуків і оригінальних композиційних рішень [8].

Асортимент вітчизняної промислової продукції розширювався за рахунок ремізних та жакардових тканин Рівненського льонокомбінату. Вперше в Україні на підприємстві було освоєно виготовлення костюмних та платтяних жакардових тканин з льоно-лавсанових волокон. Авторами-розробниками нових рисунків, структур та колористики були

Н. Масленникова (тканина «вітерець», «осінь», «незабудка») та Б. Лящук (тканини «попелюшка», «фантазія», «садок»). Ці тканини широко застосовували для пошиття одягу не тільки в межах Радянського Союзу, а й експортували закордон (Китай, Монголію та ін.) (Іл. 7).

Художники льонокомбінатів успішно працювали над удосконаленням рисунків, покращенням структури і фактури тканин. У їх творчому доробку — велика кількість ремізних, жакардових метражних тканин для одягу та інтер'єру, а також готових виробів. Ткані поштучні предмети (рушники, серветки, скатертини тощо) були невід'ємною складовою побуту. Оригінальні композиції для підприємств створювали Л. Тимофієнко, Б. Ляшук, Л. Задворна — на основі традицій декору народних тканин. Авторам належать оригінальні композиції рушників і скатертин: на сірому тлі лляної тканини розташований орнамент з червоного і чорного кольорів (Іл. 8).

Одягові тканини, які випускав Рівненський льонокомбінат, вирізнялися привабливими, ніжними, пастельними тонами (рожевим, блакитним, жовтим тощо), а також вишуканими орнаментами. Авторами численної групи тканин для одягу впродовж тривалого часу на виробництві були М. Федірко, О. Копоть (Іл. 9).

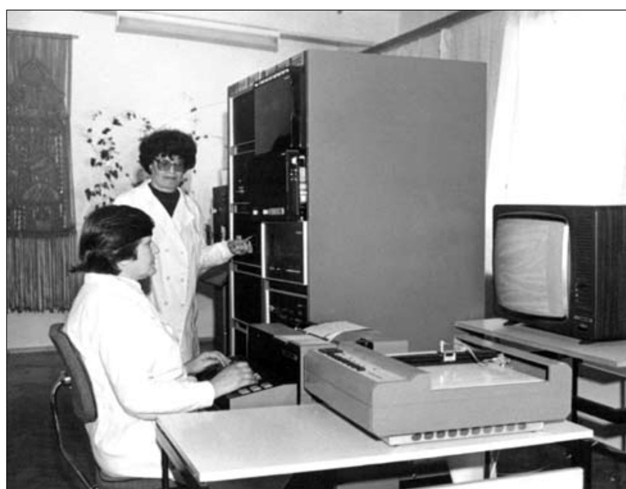
У художній майстерні Рівненського льонокомбінату колектив митців (художники, десинатори, колористи) впроваджував у виробництво різноманітні творчі ідеї для надання декоративної виразності тканинам та готовим тканим виробам (Іл. 10, 11, 12). Творчі майстерні були оснащені необхідним обладнанням. Зокрема, у середині 1980-х рр. вони поповнилися електронною технікою, що надавала можливості збільшувати чи зменшувати ескізи або їх фрагменти (Іл. 3).

У різні роки на Рівненському комбінаті працювали і відзначалися творчими здобутками художники: Л. Тимофієнко, Б. Лящук, О. Соколова, Л. Задворна, О. Євчук, Л. Пікіна, Біль, О. Копоть, М. Володіна, Г. Медведєва, та десинатори: Ф. Геренюк, Н. Маслєннікова, О. Савченко, Т. Демків, М. Володіна, а також колористи: О. Піддоб'юк, Р. Медведєв, С. Качеловська [7].

Результатом роботи митців РЛК стало виготовлення незліченної кількості художніх тканин: «веселка», «меркурій», «чарівниця», «май», «Зоряна», «Марина».



Іл. 12. Художня майстерня РЛК. 1984 р.



Іл. 13. Кабінет електронного програмування РЛК. 1987 р.

Оволодівши складною технологією і принципами утворення рисунків у жакардовому ткацтві, рівненські художники і десинатори впровадили у виробництво велику кількість вдалих за композиційним рішенням тканин. Оригінальністю та новизною вирізнялися роботи Л. Тимофієнко, Ф. Геренюк. За зразками народних тканин розроблялося багато поперечносмугастих рисунків, сформованих ритмічним чергуванням різних орнаментальних смуг, вирішених здебільшого у двох кольорах. Характерна особливість цих тканин — рельєфна фактура [7]. Вдалими композиційними знахідками і колористикою відзначалися роботи митців на тему «абстракції».

Особливою стилістикою наділені вироби Житомирського льонокомбінату. Наслідуючи та осучаснюючи за допомогою технічних засобів орнаментику зразків народних тканин, художники-текстильники досягали значних успіхів у виготовленні скатертин, серветок,



Іл. 14. Асортиментний кабінет РЛК. 1988 р.

рушників тощо. Авторські розробки Т. Левицької, Є. Шпаковської, В. Книш, О. Фоменкова, К. Мавришин та інших забезпечували продукції ЖЛК пріоритетні місця серед подібного асортименту тканин і готових виробів інших підприємств. Використовуючи в декорі промислових тканин поліські мотиви орнаментики, митці досягали неповторної варіативності рослинних, геометричних та комбінованих візерунків, що створювалися у процесі ткання [2].

Упродовж другої пол. XX ст. Рівненський та Житомирський льонокомбінати були єдиними в Україні підприємствами з переробки сировини та виготовлення лляних тканин. Продукція цих підприємств постачалася у різні реґіони Союзу, а також експортувалася за кордон. Рівненські та житомирські художники-текстильники нерідко працювали у творчому тандемі, вирішуючи завдання Інституту художньої промисловості при Академії архітектури УРСР, лабораторії «Укрхудожспілки» тощо [7; 2].

Художники Чернівецького текстильного комбінату в період активної праці підприємства постійно оновлювали рисунки, колористику, працювали над удосконаленням структурних показників тканин і готових поштучних виробів. Ускладненими композиціями рослинних орнаментів характерні роботи художниці В. Нікуліної. Рослинні мотиви різних масштабів притаманні виробам К. Онищенко, Ф. Мішина. Геометричними орнаментами визначаються проекти художників В. Самсонової, О. Француз, К. Пономаренко, М. Пономаренко, З. Широкої, М. Чухрай.

Упродовж 1970-х рр. поступово вдосконалювали орнаментування поштучних виробів Чернівецького комбінату. На заміну багатоколірних, іноді — перевантажених орнаментом, виготовляли нові, модні на той час тканини, з невеликою кількістю декору, в яких значна увага приділялася структурі, фактурі, забарвленню, художній виразності.

Композиції декоративних покривал під назвами «зірки», «молдавський», «смугастий» розробила художниця З. Даниленко. Ці вироби широко застосовувалися у побуті й отримували неодноразові відзнаки за художні та споживчі показники [10].

На Одеському текстильному комбінаті виготовлення меблевих тканин налагоджено у 1970 році. Розширення асортименту відбулося завдяки застосування ниток фасонного скручування, а також з синтетичної об'ємно-петельної сировини. У декорі цих тканин художники-текстильники широко використовували стилізований рослинний орнамент. Багато рисунків створювали за мотивами квіткових буковинських килимів, вишивок, писанок та інших видів мистецтва [23].

У 1977 р. на одеському підприємстві задля пошуку нового способу декорування художники запропонували відмовитись від застосування чорного кольору в орнаментах меблевих тканин. Прикладом є низка тканин під назвою «ясна», «світанок», «веселка», «симфонія», автор композицій — Г. Ліндеманов [6].

Від кінця 1970-х рр. асортимент художньо-промислових тканин ОТК значно розширився. Декорування тканин виконувалося в рослинних, геометричних та комбінованих композиційних варіаціях. Над вдосконаленням мистецьких якостей, а також покращенням структурно-фактурних властивостей завжди актуальних «плахтових» тканин, плідно працювали художники М. Кравцов та А. Романченко.

Українські підприємства з виготовлення художньо-промислових тканин не мали власних музеїв, де б зберігалися проекти і зразки тканин. Велику увагу приділяли обладнанню асортиментних кабінетів, що були рекламою (Іл. 14). Цей факт негативно вплинув на подальше ретроспективне вивчення декоративних промислових тканин і творчих здобутків їх авторів.

Багато художників вітчизняних текстильних підприємств були членами професійних об'єднань: Спілці художників УРСР, Художньому фонді України, Спілці дизайнерів УРСР.

Художники-текстильники провідних підприємств колишнього Радянського Союзу входили у творчу групу, створену при ВІАлегпромі, очолювану Е. Белютіним. Практикувались виїзні пленери до санаторно-курортних міст Криму, Грузії, Прибалтики. Художня студія налічувала близько двохсот митців з різних республік. Активною творчою діяльністю вирізнялися представники українських текстильних підприємств. Наприклад, у 1966 р. у виїзній практиці брали участь М. Целуйко (художник Херсонського бавовняного комбінату), у 1968 році В. Журавльов (представник Черкаського шовкового комбінату) [8; 9].

У 1987 р. в Україні засновано спілку дизайнерів УРСР, головне завдання якої — об'єднання художників легкої промисловості. Варто зазначити, що у вітчизняному досвіді професія митця в галузі промисловості номінувалася художник, художник-текстильник, тоді як за кордоном представники творчих професій, пов'язаних з виробництвом, називались дизайнерами.

У 1988 р. було прийнято постанову Міністерства легкої промисловості УРСР щодо технічного переоснащення текстильної промисловості на 1988—1995 рр., що мало забезпечити прискорення розв'язання проблем, пов'язаних з потребами населення у текстильних товарах та тканинах. У суспільстві спостерігався посилений дефіцит товарів. Вітчизняна галузь промислового ткацтва стала на шлях руйнації [3; 7; 8].

Протягом 1990-х рр. (десятиліття) галузь промислового ткацтва зазнавала стрімкого занепаду, а в окремих випадках — припинила своє існування. Знижувався рівень виготовлення тканин, відповідно, професія художника- текстильника втрачала актуальність. Вітчизняний ринок поступово наповнювався імпортною продукцією, перед якою тканини українського виробництва поступалися якістю, художнім оформленням тощо.

На нашу думку, творчість митців зазначеного періоду ускладнювалась застарілими технологіями ткацтва, що не давало можливості створювати конкурентоспроможну продукцію. З дослідження архівних матеріалів бачимо, що часто ескізи, проекти з високохудожнім композиційним рівнем виконання поступались готовій продукції.

Естетичні властивості художньо-промислових тканин залежали не тільки від роботи художника, десинатора, колориста, а й від багатьох інших факторів: сировини, барвників та їхньої якості.

Отже,у другій пол. XX ст. вирішальну роль у створенні декору промислових тканин відігравали художники-текстильники. Впродовж періоду активного розвитку галузі творчі колективи вітчизняних підприємств акумулювали в собі різні стильові напрямки, живилися різними мистецькими джерелами, найпотужніше з яких — народне мистецтво. Творча практика митців провідних українських підприємств з виготовлення художньо-промислових жакардових і ремізних тканин засвідчує врахування найновіших досягнень світової мистецької практики, орієнтуючись на перспективні напрямки вітчизняного дизайну.

1. Архів, каталоги, картотеки Дарницького шовкового комбінату.
2. Архів, каталоги, картотеки Житомирського льонокомбінату.
3. Архів, каталоги, картотеки Київського шовкового комбінату.
4. Архів, каталоги, картотеки Київської прядильно-ткацької фабрики.
5. Архів, каталоги, картотеки Луцького шовкового комбінату.
6. Архів, каталоги, картотеки Одеської прядильно-ткацької фабрики.
7. Архів, каталоги, картотеки Рівненського льонокомбінату.
8. Архів, каталоги, картотеки Херсонського бавовняного комбінату
9. Архів, каталоги, картотеки Черкаського шовкового комбінату.
10. Архів, каталоги, картотеки Чернівецького текстильного комбінату.
11. *Андреева И.* Институт, работающий на промышленность красоты: ВИАлегпром / И. Андреева // Советское декоративное искусство 77/78. — М. : Советский художник, 1980. — С. 96—102.
12. *Андріяшко В.Д.* Київська школа художнього текстилю XX ст. (Джерела. Розвиток. Перспективи) : дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.06 / Андріяшко Василь Дмитрович. — Львів, 2009. — 333 с.
13. *Антонович Є.А.* Декоративно-прикладне мистецтво / Є.А.Антонович,Р.В.Захарчук-Чугай,М.Є.Станкевич. — Львів : Світ, 1992. — 270 с.
14. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. — М., 1974. — 115 с.
15. *Арофікін Є.В.* Українська народна тканина / Є.В. Арофікін // Народна творчість та етнографія. — 1983. — № 4. — С. 42—45.
16. *Арофікін Є.В.* Художньо-промисловий текстиль / Є.В. Арофікін // Нариси з українського декоративно-

прикладного мистецтва. — Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1969. — С. 135—150.
17. *Арофікін Є.В.* Можливості удосконалення декоративної тканини «Макет» / Є.В. Арофікін // Декоративно-прикладне мистецтво: Х наукова конференція : зб. матеріалів. — Львів, 1969. — С. 86—89.
18. *Бавструк Н.Ф.* Курс ткацких переплетений / Н.Ф. Бавструк. — М. : Искусство, 1951. — 342 с.
19. *Воронов Н.* Уникальное и промышленность / Н. Воронов // Декоративное искусство СССР. — 1968. — № 2. — С. 29—34.
20. *Воронов Н.* Художник и инженер: проблемы сотрудничества / Н. Воронов // Декоративное искусство СССР. — 1973. — № 10. — С. 31—33.
21. *Воронов Н.* Художники вещей / Н. Воронов, Л.Г. Крамаренко, И.М. Суслов. — М. : Советский художник, 1965. — 168 с.
22. *Врублевская Д.* Новые работы варшавских текстильщиков / Д. Врублевская // Декоративное искусство СССР. — 1966. — № 5. — С. 42—43.
23. Выставка произведений А.А. Елсуковой. Ткани, кроки, живопись, графика : каталог / отв. за вып. Т.Б. Смирнова, М.М. Карева ; ред. О.М. Громых. — Ровно : Облполиграфиздат, 1982. — 23 с.
24. Дарницкий шелк / Министерство легкой промышленности УССР ; Украинский институт ассортимента изделий легкой промышленности культуры одежды. — К. : Внешторгиздат, 1989. — 17 с.
25. Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР. 1970-е — начало 1980-х годов : альбом / авт. вступ. статьи и сост. Н.Н. Велигоцкая, Л.Е. Жоголь. — М. : Советский художник, 1986. — 192 с.
26. Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР: стекло, фаянс, гобелен, текстиль : каталог выставки / сост. и авт. статей Л. Жоголь, Н. Корниенко, Т. Придатко, А. Жук. — М. : Советский художник, 1982. — 36 с.
27. Декоративные ткани в интерьерах детских дошкольных учреждений : альбом / ред. В.Н. Пархоменко. — К. : Будивельник, 1974. — 80 с.
28. Достижения и трудности текстильного производства // Декоративное искусство СССР. — 1978. — № 9. — С. 5—8.
29. *Жовтис Н.* От идеи художника до готового изделия / Н. Жовтис // Советское декоративное искусство'73—74. — М. : Советский художник, 1975. — С. 60—69.
30. *Жоголь Л.* Декоративно-прикладное искусство Украины / Л. Жоголь // Советское декоративное искусство. — № 6. — М. : Советский художник, 1983. — С. 114—123.
31. *Жоголь Л.Е.* Декоративное искусство в современном интерьере / Л.Е. Жоголь. — К. : Будивельник, 1986. — 193 с.
32. *Жоголь Л.Є.* Тканини в інтер'єрі / Л.Є. Жоголь. — К. : Будівельник, 1968. — 94 с.
33. *Жук А.К.* Здобутки українського декоративно-прикладного мистецтва в десятій п'ятирічці / А.К. Жук // Образотворче мистецтво. — 1981. — № 1. — С. 28—31.
34. *Жук А.К.* Сучасні українські художні тканини / А.К. Жук. — К. : Наукова думка, 1985. — 117 с. : іл. — (Бібліогр. : С. 111—113).
35. *Луковська О.Г.* Художнє ткацтво Львова другої половини ХХ століття (художні особливості, традиції та новації) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / О.Г. Луковська. — Львів, 2007. — 20 с.
36. *Никорак О.І.* Українська народна тканина XIX—XX ст.: типологія, локалізація, художні особливості / Олена Іванівна Никорак. — Львів, 2004. — 583 с.

Tetyana Maryshchuk

ON CREATIVE PRACTICE BY TEXTIL ARTISTS IN THE 2ND HALF XX c. IN UKRAINE

In the article have been considered creative practices by the textil artists of Ukrainian artistic industrial weaving during the 2nd half XX c. The basic centres of flax, silk, woolen and cotton fabrics created by remise and Jacquard methods of production have been defined and characterized. Some artistic differences between fabrics for clothes and interiors have been put under analysis.

Keywords: textile artist, industrial weaving, desinator, colourist, assortment, decor, decorative pattern.

Татьяна Марыщук

ТВОРЧЕСКАЯ ПРАКТИКА ХУДОЖНИКОВ ТЕКСТИЛЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА В УКРАИНЕ

В статье рассмотрена творческая практика художников текстиля отечественного художественно-промышленного ткачества второй половины XX века. Определены и охарактеризованы основные центры производства льняных, шелковых, шерстяных и хлопковых тканей, созданных ремизным и жакардовым способами изготовления. Проанализированы художественные отличия одежных и интерьерных тканей.

Ключевые слова: художник-текстильщик, промышленное ткачество, десинатор, колорист, ассортимент, декор, орнамент.



Наталя КОЛПАКОВА

ЕВОЛЮЦІЯ ІКОНОГРАФІЧНИХ ТИПІВ ЗОБРАЖЕННЯ СВ. ГЕОРГІЯ У МИСТЕЦТВІ ВІЗАНТІЇ

Проаналізовано три основні образи св. Георгія: мученика, патрона, захисника. Обґрунтовано зміну іконографічних типів (мученика, воїна, вершника) під впливом релігійних, політичних та соціальних чинників. Розглянуто смислове навантаження образу св. Георгія на різних етапах еволюції культу. Проведено аналіз вираження цих смислів у пам'ятках мистецтва Візантії.

Ключові слова: мистецтвознавство, іконографія, св. Георгій, Візантія.

Образу св. Георгія присвячено чимало досліджень, позаяк культурна багатоаспектність святого спричинила появу наукових розвідок у різних галузях — історії релігії, мистецтвознавстві, фольклористиці, культурології, філософії, психології. Тим не менше, надалі залишається актуальною проблема узагальнення та систематизації цих відомостей, використання наявних матеріалів у царині мистецтвознавства, зокрема аналіз взаємозв'язку смислового навантаження образу св. Георгія на різних етапах еволюції культу та вираження цих смислів мовою мистецтва. Такий комплексний підхід дасть змогу здійснити глибший аналіз різноманітних типів іконографії святого, точнішу атрибуцію його складових та специфіку зображення цього святого в українській культурі.

Важливою складовою мистецтвознавчого аналізу іконографії св. Георгія в українському мистецтві є дослідження впливу культу св. Георгія від часів його зародження на формування різних варіантів зображень св. Георгія. Позаяк образ св. Георгія приходить в українську культуру з прийняттям християнства східного обряду, предметом нашого дослідження є еволюція образу св. Георгія та його іконографічні типи у мистецтві Візантії від періоду становлення культу святого.

У царині мистецтвознавства базовими по вивченню іконографії св. Георгія є праці: П. Гротовського, В. Лазарєва, Й. Мислівця, Х. Уолтера. Іконографія образу св. Георгія в контексті візантійського мистецтва досліджувалась на основі робіт: В. Лазарєва, А. Грабара, М. Лихачева, Н. Кондакова.

Ґрунтовний іконографічний аналіз образу св. Георгія представлений чеським мистецтвознавцем Й. Мислівцем «Св. Георгій у східно-християнському мистецтві» [19]. Вивчення зображень св. Георгія у контексті іконографії, агіографії та культу святих воїнів міститься у монографічній роботі Хр. Уолтера (Ch. Walter) «Святі воїни у візантійській традиції» [22].

У розробці «Образ Георгія-воїна в мистецтві Візантії та Київській Русі» російський дослідник В. Лазарєв розглядає культ та трансформацію образу св. Георгія-мученика у постать воїна [7]. Вчений наводить різноманітні іконографічні типи св. Георгія на доказ того, що ідейний зміст образу Георгія змінювався залежно від впливу ідеологічних чинників того чи іншого періоду.

Польський вчений П. Гротовський (P. Grotowski) комплексно досліджує агіографію та іконографію по-

смертного чуда св. Георгія у статті «Чудо св. Георгія про врятування юнака з полону і його відображення в мистецтві» [26]. Характеристика іконографії св. Георгія у кіпрському середньовічному мистецтві представлена російською дослідницею К. Фукарою у дисертаційній роботі, присвяченій проблемам іконографії та символіки образів святих воїнів в монументальному живописі Кіпру XI—XVI ст. [16].

Російський науковець Т. Жарикова у Православній енциклопедії подає довідкову інформацію про іконографію св. Георгія у мистецтві Візантії та Київської Русі [3].

У дослідженні іконографічні типи св. Георгія розглядаються в контексті трьох основних образів святого: мученика, патрона (святий воїн), захисника (святий вершник: Переможець, «Чудо про порятунок юнака з полону», «Чудо зі змієм»). До основних іконографічних типів ми відносимо не лише зображення, які превалювали кількісно, але й відображали певну ідеологію правлячої верхівки або тогочасну запотребуваність у соціумі. Однією з основних є проблема трансформації цих образів під впливом релігійних, політичних та соціальних чинників. Домінування одного з цих образів вплинуло на превалювання відповідного іконографічного типу в мистецтві Візантії. Особливо яскраво проявився образ захисника на територіях, що входили до візантійського ареалу і потерпали від загарбників.

Досліджуючи витоки іконографії найбільш відомого святого не лише Візантії, а й її культурного ареалу, слід звернути увагу на територію зародження його культу. Вшанування св. Георгія, як і ранні його зображення, мають східнохристиянське походження [7, с. 68]. Поклонінню іконам св. Георгія передував тривалий культ його реліквій (V—VI ст.). Зображення святого відомі тільки з другої половини VI ст., коли ікона стає невіддільним елементом християнської культури [6, с. 51]. До іконоборчого періоду (730—843 рр.) у візантійському мистецтві іконографічний тип мученика в іконографії св. Георгія є основним, позаяк образ страстотерпця найбільше сприяв розповсюдженню християнства.

Спершу мучеників сприймали як персон, наділених особливою силою, здатних допомагати і заступатися, що відображало їхню основну роль посередництва між Богом та молільником [12, с. 334]. Саме у такому образі мученика св. Георгій представлений на найбільш давніх з відомих його зображень. На сирійському хресті VI ст. святий зображений з молитовно складеними руками в позі адорації (молитви). Таким чином, Георгій надає заступництво замовниці хреста, представляючи її відсутньому Ісусу. Два написи містять моління про допомогу та звернення до Бога за посередництвом св. Георгія [7, с. 68].

Також збереглася деталь поясу, знову ж таки, сирійського походження, VI — першої половини VII ст. На ній св. Георгій зображений у короткому хітоні і пишному плащі з піднятими вгору руками, типу оранти (зібрання C.S., Німеччина). По боках постаті святого міститься грецький напис: ΑΓΙΟΣ ΓΕΟΡΓΙΣ [3, с. 682]. Звернення до звичного сюжету стародавнього мистецтва — адорації, є підтвердженням практики молитви до мучеників про допомогу і заступництво, яка існувала вже в III ст. До ранніх пам'яток належать написи в римських катакомбах. В IV—V ст. молитовні звернення до мучеників про допомогу та небесне заступництво стають важливим елементом релігійної практики [12, с. 334].

До зображень святого мученика Георгія VI ст., окрім згаданих творів дрібної пластики, належить і відома енкаустична ікона з монастиря св. Катерини на Синаї (Єгипет). На іконі Богоматір зображена з немовлям на престолі, який фланкують архангели та предстоячі мученики. Не зважаючи на те, що страстотерпці не мають ідентифікаційних підписів, дослідники вважають їх Теодором та Георгієм[1] [8, с. 146]. Вчені беруть до уваги найбільшу популярність святих на цій територія та враховують елементи їхньої

[1] Дослідник Й. Мислівець скептично ставиться до пам'яток, датованих V—VI ст. та атрибутованих як зображення св. Георгія, стверджуючи, що без ідентифікуючих підписів неможливо відрізнити св. Георгія від інших святих. Він, зокрема, зазначає, що в епоху Юстиніана переважно зустрічаються не підписані зображення воїнів, вершників, мучеників. Це ускладнює процес розпізнавання святих, адже, наприклад, іконографічні та типологічні особливості образу св. Георгія мають багато спільних рис із зображеннями інших святих. Такі характеристики як «молоде обличчя з шапкою кучерів, розміщених рядами», притаманні не тільки св. Георгію, а й святим Димитрію та Прокопію. Тому, на думку дослідника, пам'ятки із зображенням саме св. Георгія з'являються лише в македонсько-комнінівський період. До однієї з найстарших пам'яток Й. Мислівець відносить Арбавільський триптих X ст. (Лувр) [19, с. 312—314].

зовнішньої подібності — бороду одного і шапку кучерявого волосся другого. Обидва мученики зображені з чотирикінцевими золотими хрестами в правицях, одягнені в хітони та довгі крупно-орнаментовані хламиди з табліонами та фібулами, застебнутими біля правого плеча кожного. На думку Х. Уолтера, безбородим святим міг бути і св. Димитрій Солунський, адже їхні портрети є подібні. На іконі XVIII ст. (Національна галерея мистецтв, Софія, Болгарія) обоє святих зображені з такими ж портретними рисами в образі вершників [22, с. 124]. В монастирі преподобного Аполлонія Фиваїдського в Бауіті VI—VII ст. (Єгипет) збереглося фрескове зображення св. Георгія цього ж типу мученика [3, с. 682]. До VII ст. належить представлення св. Георгія у церкві св. Іоанна Хрестителя в регіоні Çavuşin — Каппадокія (сучасна Туреччина) з розбірливим написом: О АГІОΣ ГЕΩРГІОΣ. Георгій зображений як мученик з хрестом у правиці [22, с. 125].

У південній наві храму Küçük Tavşan Adası (Бодрум, Туреччина), знаходиться маловідоме зображення св. Георгія VI ст., де він представлений в одязі патриція з мечем [22, с. 125—126]. Ототожнення мученика і воїна на початку зародження їхніх іконографічних типів є логічним. Образи Старого і Нового Завіту також сприяли цьому, адже меч постає персоніфікацією хреста (2 Маккавеїв 15, 16; Послання до Ефесян 6, 14—17).

Перші християни жили у суспільстві, у якому військовий стан був об'єднаний з цивільним. Кожен громадянин, незалежно від його віросповідання, був потенційним солдатом, і навпаки, кожен солдат був цивільним. Ці два стани були пов'язані, незважаючи на те, що цивільна та військова влада існувала окремо [22, с. 20]. Прикладом особи подвійних зобов'язань, цивільного та військового, є сотник Корнилій (Діян. 10). Об'єднання військового типу з цивільним зустрічається у візантійському мистецтві за поодинокими винятками, наприклад, на іконі XII ст. з монастиря св. Катерини на Синаї [3, с. 686].

На іншій пам'ятці з м. Виниця (Македонія) св. Георгій представлений зі св. Христофором (зберігається у музеї Скоп'є, Македонія). На теракотовій пластині святі зображені без німбів, також як мученики з військовими атрибутами. Обоє представлені зі списами, що пронизують змія з людською головою та хрестом, який тримають разом. Внизу знаходиться щит. Датування теракоти є спірним, ймовірно, пам'ятка створена не раніше ніж у 733 р. [22, с. 125].

З розписів храмів в Бауіті (Єгипет) VI ст. походять два зображення, на яких св. Георгій представлений в образі воїна [3, с. 682]. Кількість зображень св. Георгія-воїна різко зросла вже в Македонський період (867—1056 рр.), особливо у Каппадокії, де з пошаною ставилися до військових святих [22, с. 126].

На нижній частині процесійного хреста (колишня приватна колекції Г. Шлюмберже, тепер у Кабінеті медалей, Париж) зображено св. Георгія з німбом навколо голови у військовому вбранні. Святий тримає щит у лівій руці, а правою рукою тягне фігуру. Французький дослідник українського походження А. Грабар датує пам'ятку VI ст. та припускає, що жест Георгія означає «визволитель». Подібно зображають Христа у сцені Воскресіння (грец. «Anastasis»), де Ісус тягне Адама до своїх ніг. Також відомі легенди св. Георгія: «Господи, допоможи Геннадію», «Світло життя», «Св. Георгій, допоможи Mesembrius Theognis», «Допомога» [21, с. 318].

Наступне зображення, присвячене св. Георгію до періоду іконоборства, уціліло у Каппадокії (сучасна Туреччина) у церкві Маврикан номер 3, регіон Çavuşin. Святий представлений верхи на коні зі св. Теодором, обоє нападають на двох зміїв, що обвилися навколо дерева. Зображення відносять до початку VII ст. Мотив двох змій, скручених довкола дерева, у пізнішій іконографії св. Георгія не зустрічається [22, с. 125].

Свідченням того, що до середини VII ст. вже були зображення св. Георгія в образі мученика, є їхній опис в «Житії преподобного Теодора Сикеота» (BHG 1748; Bibliotheca hagiographica Graeca, надалі — BHG). Твір написаний в Малій Азії (Туреччина) близько 640—641 рр. учнем ігумена Сикеонського монастиря Теодора — Георгієм (Єлевсієм). Джерелознавча цінність цього тексту оцінюється істориками дуже високо [4, с. 8]. Учень Георгій не тільки розповідає про життя і діяння Теодора, але й подає нам цінну інформацію про зовнішність свого тезоіменитого святого, а також про його культ та мощі. У житії наводяться численні оповідання про з'явлення великомученика; храм св. Георгія; практику молитовного звернення про заступництво і допомогу; покровительство (адже

Георгій був покровителем Теодора); походження і день смерті святого.

Детальніший опис зображення святого мученика Георгія подає «Житіє св. Теодора» у розповіді про видіння Ельпіди: вночі до жінки прийшов гарний юнак в блискучому одязі з кучерявим волоссям, що сяяло золотом, «подібний на зображення мученика Георгія» (гл. 32) [4, с. 47—48].

Незважаючи на те, що рання іконографія святих мучеників мала безліч спільних рис у трактуванні ликів, за св. Георгієм закріпилося зображення молодого обличчя з густою шапкою золотистого волосся, потрактованого у вигляді кілець, розташованих у декілька рядів [7, с. 59]. Варто уточнити, що йдеться не про характерні портретні особливості св. Георгія, а скоріш про ідеальний образ молодого мученика чи воїна, який використовували до зображень св. Георгія на основі літературних текстів. Підтвердженням того, що зазначені портретні риси не були створені за зображенням св. Георгія, є подібні образи й інших мучеників. Наприклад, синайська ікона св. Сергія і Вакха VI ст., зображення цих та інших святих в Менологію Василія II (XI ст.) тощо [19, с. 315].

Важливо відзначити, що «Житіє Теодора Сикеота» середини VII ст., описуючи зображення св. Георгія, свідчить про те, що у візантійському мистецтві іконографічний тип мученика був домінуючим в іконографії святих страстотерпців. Для підтвердження звернемося до ранніх збережених зображень св. Димитрія Солунського. Мозаїчні композиції V—VII ст. свідчать, що до VII ст. у Фессалоніці (Греція) склалася іконографія мученика Димитрія Солунського, образ якого вміщувався також у вотивні композиції. За зображенням Димитрія вже закріпилися стійкі іконографічні ознаки: святий представлений юнаком з коротким прямим русявим волоссям, одягнений як патрицій в орнаментований хітон та хламиду з великим табліоном [23].

Зміна статусу місцевого мученика на патрона імператора відбулася як в культі св. Георгія, так і в його іконографії, після іконоборства (730—843 рр.) в період Македонського ренесансу (867—1056 рр.). Для цього часу притаманне зміцнення могутності імператорської влади, що знайшла своє відображення в культі св. Георгія, та відродження традицій античного мистецтва, звернення до античних зразків [6, с. 61]. Свідченням цього є розповсюдження з X ст. у візантійській іконографії численних у давньоримському мистецтві образів воїнів, що взорувалися на античні моделі. Подібно, як зображення мучеників сприяли розповсюдженню християнства, так і образи святих воїнів допомагали централізації та зміцненню влади імператора.

Візантолог А. Грабар стверджує, що більшість іконографічних типів походять від греко-римської художньої традиції. Вони були перейняті як «мова», до якої додали нові значення. Аналогічно поширене в античному мистецтві зображення воїна, який стоїть, сидить на троні або їде на коні, переосмислене християнською іконографією. Візантійська армія, як спадкоємниця пізньоантичної військової традиції, адаптувала у своїй воєнній формі запозичені античні елементи: шолом, панцир, коротку туніку, котурни (високі закриті черевики) та різноманітну зброю: спис, меч, щит, лук та стріли тощо [22, с. 21—22].

Іконографічний тип пішого воїна був сформований у X—XI ст. та превалював у мистецтві Візантії як образ патрона (заступника) імператора. На думку В. Лазарєва, іконографічний тип пішого Георгія-воїна зі списом в правій руці та щитом у лівій є аналогом зображень імператора на повен зріст, наприклад на монетах і молевдовулах [7, с. 76].

Інспіровані ідеалами античної краси святі воїни постають юнаками атлетичної статури у військових обладунках. Св. Георгій в іконографічному типі пішого воїна зазвичай представлений в повен зріст чи по пояс, у відповідному військовому вбранні: панцир, коротка туніка, плащ. Його озброєння складають: спис, меч, щит та лук. Панцир, як головна деталь військового спорядження святого ратника, зустрічається різних типів. У візантійських воїнів були поширені: кольчуга, лускоподібний та пластинчастий панцир, з перевагою останнього [1, с. 33]. Наприклад, на триптиху зі слонової кістки X—XI ст. св. Георгій зображений у шкіряній броні, яка на той час візантійською армією вже не використовувалась («Сорок мучеників Севастійських і святі воїни», Державний Ермітаж, Санкт-Петербург, надалі — ДЕ). На плечах і талії святого зображено шкіряні смуги — птеруги [1, с. 28]. На іконі св. Георгій і Димитрій кінця XI—XII ст., святий одягнутий у кольчужний обладунок з птеругами (ДЕ) [1, с. 39]. В свою чергу, на константинопольській іконі XII ст. св. Георгій зображений у клибанионі (пластинчас-

тий панцир) з птеругами на плечах і талії («Святі Теодор, Георгій і Димитрій», Національний заповідник «Херсонес Таврійський») [1, с. 35]. Оздоблений панцир, наприклад, прикрашений погруддям благословляючого Христа, з'являється на іконах св. Георгія з XV—XVI ст. [5, табл. 20]. Навколо броні святого, вище грудей, часто зав'язаний на подвійний вузол сукняний пояс, який, можливо, засвідчував ранг воїна [1, с. 38]: стеатитова іконка XI ст. (монастир Ватопед, Греція); рельєфи зі слонової кістки X—XI ст. зі збірок Лувру, Венеції та Ватикану; срібна ікона св. Георгія-воїна XII ст., монастир Джуматі (Грузія). Найчастіше Георгій зображений у короткій, до колін військовій туніці зі складками внизу. Тим не менше, зустрічається довга туніка з облямівкою внизу, що свідчить про франкський вплив [1, с. 39]. У такому вбранні святий зображений на згадуваній іконі св. Георгія і Димитрія кінця XI—XII ст. (ДЕ) [2, с. 32]. Важливим компонентом одягу св. Георгія є плащ, представлений в двох видах, які використовувались у візантійській армії: σάγιου (короткий плащ) і χλαμύς (довгий плащ, інколи з табліоном). Переважно хламида, застібнута у святого на правому плечі, зрідка під підборіддям, ще рідше — з лівого боку. До одягу необхідно додати і взуття, яке здебільшого є у вигляді високих чобіт [1, с. 33]. Інколи їх доповнювали металеві поножі (елемент захисного озброєння), прикріплені спереду до гомілки; вони зазвичай сягали її половини. Характерним для зображення св. Георгія є те, що його голову не покриває ніякий головний убір, за винятком стемми (грец. στέμμα — «царський вінець») [19, с. 316—317].

Важливим атрибутом святого воїна Георгія є меч. Слід звернути увагу, що на срібній іконі XII ст. (монастир Джуматі, Греція) меч святого знаходиться за його постаттю. Східний характер меча підкреслює невелике за розміром кругле навершя та відсутня хрестовина. У пізніших зображеннях холодна зброя святого дотримана у відносно сталій формі — довгий меч з хрестоподібним руків'ям. В XV ст. у поодиноких випадках зустрічається меч-шабля — невелика за розміром, вигнута, без гострого завершення, що свідчить про турецько-дамаський її характер [5, табл. 135]. Відносно рідкісною зброєю св. Георгія є лук з сагайдаком та стрілами (запозичення з монгольської традиції — шкіряна сумка або дерев'яний футляр для стріл), які зустрічаються з XIV ст. [19, с. 318].

З другої половини IX ст. характерною особливістю візантійського мистецтва стає канонічність. Перевага надається міметичним зображенням [10, с. 21—22]. Святі воїни, поміж яких і св. Георгій, зустрічаються переважно в невеликих творах, пов'язаних з особистим благочестям. Характерною особливість тогочасних пам'яток із зображенням святого є те, що Георгій найчастіше представлений поряд з іншими святими воїнами. Серед таких творів — рельєфи зі слонової кістки в триптихах «Деісіс зі святими воїнами» X—XI т. зі збірок Лувру, Венеції та Ватикану, де св. Георгій зображений у верхньому регістрі юним воїном з шапкою кучерявого волосся. Подібні зображення Арбавільского триптиха (Лувр, Париж) на правій стулці, поряд з Євстафієм та триптиха «Розп'яття зі святими», Borradaile (Британський музей) на лівій стулці з Теодором Стратилатом [25]. Слід зазначити, що в цих пам'ятках верхні ряди стулок зайняті зображеннями святих воїнів, а нижні — фігурами мучеників в одязі патриціїв.

Серед святих воїнів Георгій швидко зайняв одне з головних місць, виконуючи роль патрона імператора та його війська [7, с. 73]. Одним з ранніх показових прикладів іконографії св. Георгія як захисника імператора є вихідна мініатюра з Псалтиря Василія II (Marc. gr. 17. Fol. IIIa; бл. 1004 р.) [23]. На символічному золотому тлі імператор-тріумфатор зображений як воїн з мечем та списом в руках, на голові — стемма, внизу — підкорені болгари. За покровительство в боротьбі і перемогу над ворогами навколо постаті імператора представлено по три зображення святих, військових покровителів Василія II [7, с. 73]. Серед святих воїнів у верхньому правому зображенні й св. Георгій з вінцем на голові, ніби з короною «небесної слави». Різьблена ікона зі слонової кістки XI ст. (монастир Ватопед, Греція) — рідкісний варіант одиночного зображення св. Георгія-воїна, є зразком сформованої іконографії: фронтальна постать воїна в плащі зі зброєю, у правій руці спис, лівою опирається на щит [3, с. 682].

Окрім ролі заступника імператора та його війська, св. Георгій з X ст. стає й охоронцем Христа та Богоматері. Якщо в VI ст. Богородиця зображується поряд з предстоячими мучениками (синайська ікона Богородиці з Теодором та Георгієм), то з X ст.

поряд з Христом і Богоматір'ю вже зображено святих воїнів («Деісіс зі святими воїнами», триптих Арбавіля, X ст., Лувр) [7, с. 73].

У монументальних розписах храмів XI—XII ст. св. Георгій також представлений поряд з іншими найбільш шанованими святими воїнами (Димитрієм Солунським, двома Теодорами та ін.). Рідкісним є зображення св. Георгія-воїна на склепінні храму, наприклад, у монастирі Осіос Лукас (30-ті рр. XI ст.). З XII ст. фігури воїнів-мучеників розміщували в нижньому регістрі розпису безпосередньо біля молільників, які надіялися на їхнє заступництво. Розташування св. Георгія поруч з Димитрієм Солунським свідчить про встановлення їх парного вшанування, як найвидатніших воїнів-мучеників. В апсиді собору в Чефалу (о. Сицилія, Італія) близько 1148 р., збереглося мозаїчне представлення св. Георгія-воїна разом з мучениками Нестором та св. Димитрієм Солунським [23].

В XI—XII ст. під пануванням Комнінів перебувала значна частина Балкан. Образ св. Георгія-воїна і надалі відображав зміцнення імператорської влади, адже постать святого ратника інспірувала земних воїнів віддати життя за імператора. Таким чином, воїни на Землі наслідували небесних мучеників-воїнів (пор. [23]). Образ пішого ратника, як основний іконографічний тип зображень св. Георгія, зазнав незначних типологічних змін, характерних і для іконографії інших святих воїнів. З'являється п'ять варіантів трактування образу св. Георгія-воїна: ратник, який стоїть, опираючись на спис та щит; воїн, який сидить з мечем в руках; воїн на коні та змієборець[7, с. 72], і як окреме зображення — Георгій в молитві. Всі ці види, порівняно з іконографічним типом пішого ратника, зустрічаються побіжно.

Майже одночасно з'являються два іконографічні типи зображень св. Георгія: воїн і мученик, у пізніші століття домінує перший з них. Варто зазначити, що ані перший, ані другий іконографічний тип не є закріплений виключно за св. Георгієм, а є загальним типом для християнських мучеників, які, згідно з агіографічною легендою, були воїнами [19, с. 325]. У свою чергу, іконографічні зміни, які відбувалися з образом св. Георгія, притаманні й іншим святим воїнам, наприклад св. Димитрію Солунському, Теодору Тирону тощо.

Найстарші пам'ятки іконографічного типу мученика знаходимо на емалевих творах XI—XII ст., що походять з Константинополя. Погрудне зображення святого зображено на емалі колишньої збірки Звенигородського (Лувр, Париж); на емалевій іконі хреста блаженної Єфросинії Полоцької (1105—1173 рр.). Натомість стеатитова ікона XI ст. зі збірки Беарн (Лувр, Париж), представляє повнофігурне зображення св. Георгія поряд з постатями Димитрія Солунського, Теодора Стратилата, Прокопія [20, с. 233—234].

До традиційного, класичного напряму Комнінівського мистецтва належать дві мозаїчні ікони другої половини XII ст. — св. Георгій і св. Димитрій, з монастиря Ксеноф на Афоні (Греція). Самостійні ікони, ймовірно, входили до складу темплона і фланкували його з двох сторін. Мученики одягнуті в багатий патриціанський одяг і представлені в позі молитовного звернення до Христа [16, с. 60]. В позі адорації представлений святий у середнику житійної різьбленої ікони св. Георгія-воїна XIII ст. (Візантійський музей, Афіни, Греція) [19, с. 320]. До подібного представлення святого воїна в молінні до Спасителя належить й інший іконографічний тип св. Георгія — Кефалофорос (грец. κεφάλι — «голова»), де святий зображений, тримаючи свою голову в руках. Св. Георгій озброєний мечем і списом, праву руку простягає, кланяючись поясному зображенню Христа, розміщеному у верхньому правому куті. Обидві постаті тримають розгорнутий згорток, на якому написаний такий діалог: «Ти бачиш, що зробили беззаконники, о Боже. Ти бачиш, що мою голову відтяли за тебе. — Я бачу тебе, мученику, і дарую тобі корону» (напр. крітська ікона кін. XV — XVI ст., Російський державний історичний музей, надалі — РДІМ) [22, с. 143]. Російська дослідниця Є. Овчинникова появу цього іконографічного типу відносить до XI—XII ст. За припущенням науковця, у такому вигляді святий міг бути зображений на мозаїці фасаду собору монастиря св. Георгія в Палермо, Італія (втрачена у 1769 р., відома за рисунком художника XVIII ст.). Проте до нашого часу дійшли ікони зазначеного іконографічного типу лише з поствізантійського періоду [3, с. 685].

В кінці XII ст. виникає рідкісний іконографічний тип св. Георгія, де святий возсідає на троні. Характерною особливістю цього зображення є те, що святий показово тримає меч перед собою. На іконі XII—XIII ст. з Пловдива (Болгарія), представлене фрон-

тальне зображення святого, який сидить на троні (престолі), правою рукою Георгій виймає меч з піхов, а лівою її притримує [3, с. 683]. На кам'яному рельєфі кінця XII ст., який розміщений на західному фасаді храму св. Марка у Венеції, представлене парне зображення св. Георгія та Димитрія, які возсідають на тронах. Окрім латинського напису, в рельєфі присутні і деякі ознаки західного впливу, як, наприклад, стилізоване курульне крісло. Типовим є тримання меча, який святий витягує правою рукою з піхви, а лівою притримує. В одязі присутній згаданий сукняний пояс, обв'язаний навколо грудей. На стеатитовій іконі XIII ст.(?) під аркою зображено на вузькій лаві святих Георгія — ліворуч та Теодора Тирона — праворуч. Св. Георгій лівою рукою тримає руків'я меча, а в правій, перед плечем — нижній кінець плаща. У свою чергу, св. Теодор витягує меч з піхви [19, с. 319]. Таким чином, цей жест переймає не лише св. Георгій, а й Теодор Тирон та св. Димитрій Солунський (ікона Успенського собору кінця XII — початку XIII ст., м. Дмитрів, Росія).

Літературним джерелом зазначеного іконографічного типу є слова візантійського поета Мануїла Філа (бл. 1275—бл. 1345 рр.), звернені до «великого Георгія воїна, який сидить перед містом і витягує меч з піхви»: «Припинивши бій, в якому ти переміг ворога душі, знову ти у роздумах на відпочинку» [3, с. 683].

Наступний етап формування іконографії св. Георгія пов'язаний зі зміною основного образу св. Георгія — пішого воїна, зображенням вершника-захисника у кінці XII—XIII ст. На нашу думку, тут також відбувся композиційний перехід статичного зображення на динамічне. Трансформацію пішого воїна у вершника найбільш характерно демонструє саме образ св. Георгія. Його зображення верхи на коні виконувало апотропеїчну (захисну) функцію і було частиною багатовікової традиції зображення кінних воїнів [16, с. 13]. Використання образів святих вершників поширилось з приходом латинян (так візантійці називали хрестоносців). Останні в 1204 р. захопили столицю Візантійської імперії — Константинополь. Це спричинило активну еміграцію грецьких художників та експансію візантійського мистецтва на Захід. Регламентоване мистецтво вже не мало сталого впливу, відтак активізувалися місцеві національні школи [6, с. 123].

Розповсюдження образу вершника надало постаті св. Георгія значущості, особливо на територіях візантійського ареалу. До раннього зображення св. Георгія-вершника (дракон замінений фігурою скованої людини), належить зовнішній рельєф грузинської церкви св. Хреста в Ахтамар (915—921 рр.) [26]. Доволі символічні взірці — тричі змальований св. Георгій на коні на фресках печерного храму в Еске-Кермен (Крим) XII—XIII ст. та церкві св. Антонія в с. Келії (Кіпр) XIII ст. [16, с. 11].

У візантійському мистецтві образ св. Георгія-змієборця зустрічається рідко. Зображення «Чудо зі змієм» на основі апокрифічної легенди відоме з XII ст. (стеатитовий рельєф XII ст., Художня галерея Уолтерса, Балтимор, США; фреска XII ст. церкви св. Лікарів в Касторії, Греція; мозаїчна ікона кінця XIII — початку XIV ст., Лувр, Париж). Відомі зображення св. Георгія-вершника без змія, в правій піднятій руці — ратище та щит за лівим плечем святого (позолочений медальйон на дні візантійської срібної чаші XII ст., ДЕ) [3, с. 684]; рельєф з жировика XI—XII ст., монастир Ватопед, Греція; стеатитовий рельєф XII ст., Археологічний музей в м. Анже, Франція; стінопис церкви св. Анни XII—XIII ст., Трапезунд (сучасне м. Трабзон), Туреччина; розпис XIII—XIV ст. храму св. Євфимії в Константинополі) [7, с. 79].

З XIII ст. національні мистецькі школи в основному інтерпретують св. Георгія у вигляді тріумфатора на коні у зображеннях «Чуда зі змієм» та «Чуда з юнаком». На Кіпрі — це фрески храму Панагії Хриселеуса в Ембе, св. Аніонія в Келлі, св. Феодосія в Ахелі, Панагії Форвиотисі Асину в Нікітарі, Панагії Мутула [16, с. 11]; в Криму — згадане малярство в печерному храмі Ескі-Кермену. Невеликий за розміром храм Мартирія названий на честь фрески «Трьох вершників» XII—XIII ст. На ній представлено трьох воїнів, з німбами, на конях, зі списом та щитом за плечем кожного. Три вершники зображені з подібними іконографічними рисами. Припускають, що зображено св. Георгія в трьох іконографічних типах: Георгій-вершник, «Чудо зі змієм» та Георгій-захисниик («Чудо з юнаком»). Зображення ілюструють мотив визволення та порятунок від полону в образі вершника-захисника. Місцеве населення, потребуючи захисту від ворогів, у період визвольної боротьби з татарами споруджує ряд храмів в Криму та звертається до образу вершника-рятівника. Важливим є те, що зображен-

ня двох чудес святого, пов'язаних з дивовижним визволенням, присутні в одній фресковій композиції, але як окремі іконографічні типи. Об'єднання «Чудо зі змієм» та «Чудо з юнаком» отримало назву «Подвійне чудо», що ще раз підкреслює запотребуваність образу захисника на територіях, що потерпали від завойовників. До найдавнішого зображення іконографічного типу «Подвійне чудо», Є. Овчинникова відносить грецьку ікону 1327 р. (?) з церкви в Александрополі (Греція) [11, с. 230—232].

У період латинського завоювання іконографія святих воїнів продовжує розвиватися. В мистецтві виникають нові сюжети в результаті співдії католицької та православної культур. Активно розвивається західноєвропейська іконографія святих воїнів [16, с. 18].

У монастирі св. Катерини на Синаї збереглася велика група ікон пензля майстрів з м. Акри (Ізраїль). Це твори переважно другої половини XIII ст., і вони стилістично близькі з рукописами, створеними у цьому місті. Серед згаданих пам'яток знаходиться також ікона «Святі Теодор та Георгій Діасоріт з ктитором Георгієм Паризьким», близько 1260 р. [24].

Дослідник П. Гротовський зазначає, що епітет Діасоріт (Diasoritis), ймовірно, має топонімічний характер і походить від античної назви Antigous (сучасне м. Ортакей (Ortaköy), Туреччина). Згідно однієї з легенд — це місце народження святого в Каппадокії (сучасна Туреччини). За іншою версією науковця, епітет походить від назви однойменного монастиря на о. Аморгос (Кіклади, Греція). У науковій літературі, як стверджує П. Гротовський, вираз Діасоріт (Diasoritis), як правило, пов'язують із однойменним написом поряд із зображенням св. Георгія з цього монастиря, де святий представлений фронтально по пояс зі списом у правій руці та круглим щитом у лівій [26]. Найбільшим та найбагатшим островом комплексу Кікладських островів є Наксос, який відігравав роль культурного центру. Тут також знаходиться храм св. Георгія Діасоріта (St. George Diassotitis) XI ст. У храмі St. Nicholas at Sa(n)gri, на цьому ж острові збереглося фрескове півфігурне зображення св. Георгія Діасоріта 1270 р. Святий воїн зображений фронтально з вінцем на голові, зі списом в правій руці та мечем у лівій, якою притримує і круглий щит [19, с. 283—286]. Поділяємо думку, що цей епітет має значення рятівника (визволителя, спасителя) [17, с. 245] та з'являється під час Латинської окупації у місцевих національних школах, де більше проявилися народні традиції. Застосування епітета свідчить про необхідність підкреслити захисну функцію святого. Можливо, слово Діасоріт було пов'язане з культом місцевого божества, від якого і пішла назва, адже спочатку на території островів з'являються однойменні храми, а в XIII ст. монументальні та станкові зображення. До пам'яток такого типу можна віднести ще два зображення пізнішого виконання: фреска іконостаса Старе-Нагоречане, Македонія (1313—1318 рр.) та ікона св. Георгій Діасоріт другої половини XV ст. (ДРМ) [19, с. 322].

Наголосимо, що для візантійського двору був необхідний образ Георгія Переможця, який інспірував воїнів до захисту імператора. Водночас місцеві національні школи звертаються до образу рятівника-спасителя. Молільники вірили, що застосування епітета рятівника (Діасоріт) поряд з постаттю воїна зі списом, мечем та щитом, захистить їх від наступу загарбників. Це підтверджує і той факт, що епітет зринає в сюжеті, пов'язаному з чудесним порятунком з полону — «Чудо з юнаком», на що звернув увагу німецький вчений Т. Раф (T. Raff). Прикладом є фреска (до 1293 р. або й пізніше) трьохапсидного храму в згаданому місті Antigous [26]. Для віруючих був актуальним образ воїна-рятівника, адже вони очікували чуда про дивовижне врятування з полону або визволення міста («Чудо зі змієм»). Після втрати впливу регламентованого мистецтва столиці на територіях, що входили до візантійського культурного ареалу, зринає постать воїна-рятівника (Діасоріт) та з'являються сюжети, пов'язані з чудесним визволенням («Чудо з юнаком», «Чудо зі змієм» та «Подвійне чудо»). Один і той самий образ визволителя в різних сюжетах виринав у місцевих національних школах як форма захисту від нападу загарбників.

У XIII—XIV ст., в період культурного розквіту Візантії, при Палеологах [9, с. 214], відзначено найбільше вшанування образу св. Георгія Переможця. Для візантійців звернення до елліністичних традицій насамперед означало відродження колишньої слави та могутності імперії.. Домінування цього іконографічного типу засвідчують два літературні твори: «Римська історія» Никифора Григори (1294—1359 рр.) та трактат Псевдо-Кодина «Про придво-

рні чини» (не раніше сер. XIV ст.) [3, с. 684]. Збереглися відомості про те, що Андронік II Палеолог (1282—1328 рр.) молився перед іконою св. Георгія-вершника [22, с. 133]. Це свідчить про домінування у XIII—XIV ст. іконографічного типу св. Георгія-воїна верхи на коні, який зображується і на військових хоругвах [7, с. 71].

Для станкового живопису періоду Палеологів характерні нескладні іконографічні поясні зображення св. Георгія, співзвучні із зображенням св. Димитрія Солунського. Проте і в них акцент поставлений на військовий і захисний аспект вшанування святого. У XIV ст. образ св. Георгія часто зустрічається з грецькими епітетами «Швидкий» (O Gorgos), «Змієборець» та «Діасоріт», що відображає вшанування святого як заступника проти загарбників, яке посилилося з турецьким завоюванням візантійських та балканських теренів [23].

Культ св. Георгія посідав одне з центральних місць в ієрархії візантійських святих, а його іконографія вважається однієї з найбільш розвинутих у мистецтві Візантії. Трансформація образу святого від мученика до патрона та захисника вплинула на превалювання того чи іншого іконографічного типу у візантійському мистецтві. Іконографія Георгія почергово змінювалася в межах основних типів мученика (епоха Юстиніана), пішого воїна (Македонський період та епоха Комнінів), вершника (період Палеологів), залежно від смислового навантаження на різних етапах еволюції культу. Те, що за образом св. Георгія «закріплювалися» різні функції, підкреслюють і його грецькі епітети: переможець, змієборець, захисник тощо. Після втрати впливу регламентованого мистецтва столиці на територіях, що входили до візантійського культурного ареалу і потерпали від загарбників, зринає постать воїна-захисника (Діасоріт) та сюжети, пов'язані з чудесним визволенням («Чудо з юнаком» та «Чудо зі змієм»). Затребуваність образу захисника вплинула й на об'єднання цих двох діянь святого в іконографічному типі «Подвійне чудо», як посилений захист від завойовників. Показовим, на нашу думку, є те, що в країнах, історія яких пов'язана із затяжною національно-визвольною боротьбою, лейтмотивом постає сюжет, пов'язаний з чудесним визволенням («Чудо з юнаком», «Чудо зі змієм» та «Подвійне чудо»). Домінування того чи іншого образу св. Георгія та зміна його іконографічних типів були зумовлені релігійними, політичними та соціальними чинниками.

1. Армия Византийской Империи, 430—1461 // Военно-исторический альманах: Новый солдат (Часть 1) / редактор Киселев В.И. — № 34. — Артемовск : Книга. — 40 с.
2. *Гайдин С.М.* Резная шиферная икона св. Димитрия и Георгия / С.М. Гайдин // Сборник ГЭ. — Пг., 1923. — Вып. II. — С. 31—42.
3. *Жарикова Т.А.* Георгий. Иконография / Т.А. Жарикова // Православная энциклопедия. — М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2005. — Т. X. — С. 681—690.
4. Житие преподобного Отца нашего Феодора, архимандрита Сикеонского, написанное Георгием, учеником его и игуменом той же обители / перевод с греческого, предисловие и комментарий Д.Е. Афиногенова. — М. : Индрик, 2005. — 184 с.
5. *Кондаков Н.П.* Русская икона II. Альбом 136 таблиц / Н.П. Кондаков. — М. : Культурно-просветительный фонд им. народного артиста Сергея Столярова, 2004.
6. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи / В.Н. Лазарев. — М. : Искусство, 1986. — 194 с.
7. *Лазарев В.Н.* Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия в византийской и древнерусской иконописи / В.Н. Лазарев // Русская средневековая живопись: статьи и исследования. — М. : Наука, 1970. — С. 55—102.
8. *Лидов А.М.* Византийские иконы Синая / А.М. Лидов. — Москва ; Афины : Христианский восток, 1999. — 146 с.
9. *Лихачева В.Д.* Искусство Византии IV—XV веков / В.Д. Лихачева. — Л. : Искусство, 1986. — 310 с.
10. *Овсійчук В.А.* Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору / В.А. Овсійчук. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. — 480 с.
11. *Овчинникова Е.С.* Вновь открытый памятник станковой живописи из собрания Государственного исторического музея / Е.С. Овчинникова // Византийский временник. — 1976. — Т. 37. — С. 228—234.
12. *Парамонова М.Ю.* Мученики / М.Ю. Парамонова // Словарь средневековой культуры / под ред. А.Я. Гуревича. — М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. — С. 331—336.
13. *Патріарх Димитрій (Ярема).* Іконопис Західної України XII—XV ст. / Димитрій, Патріарх. — Львів : Друкарські куншти, 2005. — 508 с. : іл.
14. *Попова О.* Византийские иконы VI—XV веков / О. Попова // История иконописи: Истоки; Традиции; Современность: VI—XX вв. — М. : Арт-БМБ, 2002. — С. 41—94.

15. Святе Письмо Старого та Нового завіту / переклад тексту о. І. Хоменко. — Мінськ : Місіонер, 2007. — 350 с.
16. *Фукара К.* Образы святых воинов в монументальной живописи Кипра XI—XVI вв. : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Катерина Фукара. — М., 2011. — 20 с.
17. *Belting H.* Likeness and Presence Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art / H. Belting ; translated by E. Jephcott. — Chicago : University Of Chicago Press, 1994. — 278 p.
18. *Crawford M.* The Byzantine churches of Naxos / M. Crawford // American Journal of Archaeology. — Jul., 1968. — P. 283—286.
19. *Myslivec J.* Svati Jiři ve Vychodokrstnskem Umeni / J. Myslivec // Byzantinoslavica. — Vol. V. — Praha, 1933—1934. — P. 330—356.
20. *Schlumberger Gustave.* Deux bas-reliefs byzantins de stéatite de la plus belle époque, faisant partie de la collection de Mme la comtesse R. de Béarn / Gustave Schlumberger // Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot. — T. 9. — Fascicule 2. — 1903. — P. 229—236.
21. *Walter Ch.* The Origins of the Cult of St. George / Christopher Walter // Revue des Études Byzantines, 53. — France, 1995. — P. 295—326.
22. *Walter Ch.* The warrior saints in Byzantine art and tradition / Christopher Walter. — England : Ashgate, 2003. — 317 p.
23. Димитрий Солунский // Православная энциклопедия. — М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2007. — Т. XV. — С. 155—195 [електронний ресурс] // Православная энциклопедия. — режим доступу : http://www.pravenc.ru/text/178231.html.
24. Екатерины великомученицы монастырь на Синае // Православная энциклопедия. — М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2008. — Т. XVIII. — С. 170—214 [електронний ресурс] // Православная энциклопедия. — режим доступу : http://www.pravenc.ru/text/189637.html.
25. *Членова Л.Г.* Византийский рельеф «Св. Георгий с житием» / Л.Г. Членова // Восточноевропейский археологический журнал. — № 6 (7). — 2000 [електронний ресурс] // Восточноевропейский археологический журнал. — режим доступу : http://archaeology.kiev.ua/journal/061100/chlenova.htm.
26. *Grotowski P.* The Legend of St. George Saving a Youth from Captivity and its Depiction in Art / P. Grotowski // Series Byzantina. I. — Warszawa, 2003. — P. 27—77 [електронний ресурс] // Христианство в искуссве: иконы, фрески, мозаики. — режим доступу : http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=en&skin=02&book_id=84

Natalia Kolpakova

ON EVOLVING OF ICONOGRAPHIC TYPES IN THE IMAGES OF ST. GEORGE ACCORDING TO BYZANTINE ARTISTIC TRADITION

Three general hypostases of St. George have been put under analysis: those of martyr, patron, defender. Some changes in iconographic typology impacted by religious, political and social factors (and resulted with the appearance of martyr, warrior, rider) have been substanitated and presented. The images of St. George have been considered as for their expressiveness at different stages of religion devotion. The senses of those expressive approaches have been analyzed in works of Byzantine art.

Keywords: art studies, iconography, St. George, Byzantium.

Наталя Колпакова

ЭВОЛЮЦИЯ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ ТИПОВ ИЗОБРАЖЕНИЯ СВ. ГЕОРГИЯ В ИСКУССТВЕ ВИЗАНТИИ

Проанализированы три основные образы св. Георгия: мученик, патрон, защитник. Обосновано изменение иконографических типов (мученика, воина, всадника) под влиянием религиозных, политических и социальных факторов. Рассмотрено смысловую нагрузку образа св. Георгия на разных этапах эволюции культа. Проведен анализ выражения этих смыслов в памятниках искусства Византии.

Ключевые слова: искусствоведение, иконография, св. Георгий, Византия.



Іванна М'ЯКОТА

ІЛЮСТРАТИВНІ ЦИКЛИ М. КАЗАСА 1911—1913 рр.: ОБРАЗНО-СТИЛЬОВА І ТЕМАТИЧНА СПЕЦИФІКА ТА ПРОБЛЕМА ТВОРЧОГО МЕТОДУ

Статтю присвячено дослідженню образно-стильової і тематичної специфіки ілюстративної творчості М. Казаса 1911—1913 рр. та особливостей творчого методу майстра, розглянутих у контексті розвитку образотворчого мистецтва межі XIX—XX ст. Аналізуються індивідуально-біографічні та загальнокультурні чинники звернення митця до ілюстративних серій, вивчається еволюція його творчої манери й визначаються образно-стильові особливості цікавих графічно-ілюстративних аркушів.

Ключові слова: графіка, ілюстрація, творчий метод, інтертекстуальний переклад, інтермедіальність, стилізація, декоративізм.

Творчість севастопольського художника Михайла Казаса (1889—1918) є одним із найбільш яскравих та своєрідних явищ у мистецтві Криму перших десятиліть XX ст. Незважаючи на трагічно короткий життєвий шлях[1], графічні роботи майстра засвідчують зрілість та оригінальність образної концепції, — квінтесенції новаційних мистецьких візій у західноєвропейській і російській культурі межі XIX—XX ст. Подібно до провідних представників модерну, М. Казаса цікавили проблеми художньо осмисленої площини, лінії, силуету, ритму, які у його творах набули значення самоцінних засобів образотворчої виразності. Цілком суголосними художнім шуканням межі століть є синтез культурних традицій, ототожнення мрії та реальності, театральна концептуалізація дійсності, символічність виразу змістів буття. Усі ці якості творчої манери художника якнайповніше відображені у його ілюстративних циклах[2], які посідали важливе місце на кожному з етапів його недовгого, проте винятково яскравого творчого поступу.

---

[1] Михайло Мойсейович Казас (1889—1918) народився 13 вересня 1889 р. у Севастополі в інтелігентній караїмській родині. Навчався у Севастопольському реальному училищі, яке закінчив у 1907 р. За порадою відомого художника-баталіста Ф. Рубо, поступив до Мюнхенської академії мистецтв (зак. у 1911 р.). З метою професійного вдосконалення здійснив подорожі по Франції та Закавказзю. У 1913 р. відвідав Петербург, де вивчав художнє зібрання Ермітажу та Російського музею. На початку Першої світової війни у чині прапорщика був мобілізований у Російську імператорську армію. 23 лютого 1918 р. був розстріляний революційними матросами під час т. з. «Варфоломіївських ночей» в Севастополі.

[2] Ймовірно, сприйняттю М. Казасом властивого добі модерну захоплення книжковою ілюстрацією значно посприяв інтелектуальний клімат сімейного оточення. Батько М. Казаса, Мойсей Ілліч Казас, закінчив Петербурзький університет на двох факультетах — східних мов та юридичному. Відмовившись від дипломатичної кар'єри, він повернувся у Севастополь, де впродовж п'ятдесяти років викладав у Констянтинівському реальному училищі історію, російську, французьку мови та географію. За свідченням сучасників, він був людиною надзвичайно обдарованою та освіченою, знав десять мов. Мати митця, Катерина Осипівна Казас (вроджена Єрак) походила з інтелігентної сім'ї. Її батько Йосип Єрак у 1868 р. переклав на турецьку мову та видав у Петербурзі «Бахчисарайський фонтан» і «Талісман» О. Пушкіна. Не випадково, живий інтерес художника до образів дійсності поєднувався з глибоким та вдумливим знанням літератури, фольклору та історії. За свідченням друга художника, мистецтвознавця Л.М. Афанасьєва [11, с. 84], в домі Казасів була велика бібліотека, виписувались новинки російської і зарубіжної літератури та ілюстровані літературно-художні журнали.



Військо Ігоря

Попри виразну своєрідність художнього спадку М. Казаса та його унікальне місце в переважно пейзажному образотворчому мистецтві Криму, у вітчизняній науковій традиції творчість майстра загалом та його ілюстративні цикли зокрема не стали предметом комплексного наукового дослідження. Частково це пояснюється надзвичайно коротким творчим шляхом митця, частково — фрагментарною збереженістю його доробку, значна частина якого загинула під час революції та Другої світової війни. У науковій літературі дослідженню графічних аркушів художника присвячено розвідку О. Алексеєвої [1]. Символізм образів майстра розглядається у публікації Л. Бровко [3]. Загальний огляд та аналіз творчості М. Казаса представлено у роботах Р. Подуфалого [10]. На сьогодні переважна більшість (бл. 480) графічних аркушів митця зберігається у Сімферопольському художньому музеї. Головною джерельною базою для реконструкції життєвого шляху М. Казаса залишаються свідчення його сестри Олександри Казас, в яких висвітлюється подієвий аспект життя художника, і лише побіжно — його творчі уподобання та інтереси [8].

Відомо, що впродовж короткого творчого життя М. Казас створив численні ілюстративні серії на сюжети епосу, вітчизняної та зарубіжної літератури. Особливо інтенсивним інтерес художника до книжкової графіки був у 1911—1913 рр. У цей час, після завершення навчання в Мюнхенській академії, М. Казас відвідує Францію, Закавказзя, Петербург, робить натурні замальовки, вивчає творчість сучасних художників. Прикметною рисою творчої еволюції митця стає розширення тематики та образно-стильового вирішення ілюстративних серій. У центрі його уваги — твори російської класичної літератури: О. Пушкін («Євгеній Онєгін», «Мідний вершник»), М. Лермонтов («Герой нашого часу»), Л. Толстой («Війна та мир»), І. Тургенєв («Сон», «Пісня переможного кохання»), А. Чехов («Білолобий»), популярні в Росії Срібного віку драми бельгійського письменника-символіста М. Метерлінка («Пелеас і Мелісандра», «Сестра Беатріса», «Жуазель»), казки Г.-Х. Андерсена («Нове вбрання короля»), неоромантичні романи Р.Л. Стівенсона та оповіді О. Гріна («Зурбаганський стрілець»). Надзвичайно урізноманітнюється спектр засобів художньої виразності, за допомогою яких майстер створює завжди автентичні, проте оригінально авторські варіації літературної теми. У деяких з них художник розвиває ту надзвичайно цілісну та декоративну манеру, яка була сформована у «Слові про Ігорів похід» (М. Метерлінк «Пелеас і Мелісандра»). В інших — віднаходить нові, то витончено-поетичні («Євгеній Онєгін»), то напружено-експресивні («Сон», «Пісня переможного кохання») засоби графічної виразності. Різноманітними є джерела інспірації стильових пошуків художника, — від історично-фольклорних візій М. Реріха та традицій давньоруського мистецтва до естетизованої графіки «Світу мистецтва», насамперед О. Бенуа («Євгеній Онєгін») та живописного експресіонізму («Сон»).

Вплив мистецьких і загалом модерних образотворчих традицій особливо помітний в ілюстраціях до «Євгенія Онєгіна». Виконана у техніці акварелі, за-

лита сріблястим ранковим світлом сцена прогулянки героїні нагадує той «світ мрій та чарівного вимислу», ту «мелодію старовинної туги», які присутні в версальських фантазіях О. Бенуа та в символічному зображенні «дворянських гнізд» В. Борисова-Мусатова. Плавні музичні ритми й оповиті імлою спогадів повітряно-голубі барви наповнюють зображення експонованого в обрамленні іонічних колон парку маєтку, з примарними, подібними на видіння жіночими постатями. Елегійним настроєм позначене поодиноке зображення героя біля колонади.

В іншій, більш реалістичній манері виконані ілюстрації до «Героя нашого часу» М.Ю. Лермонтова («Печорін серед горців», «Біля джерела»). Ймовірно, обидва збережених аркуші є своєрідним узагальненням натурних спостережень, зроблених під час перебування на Закавказзі, в Таузі (бл. 1912 р.), що підтверджує зіставлення композиційних груп з відомими замальовками «кавказьких альбомів» художника. Попри сюжетну невимушеність та реалістичність, роботам М. Казаса притаманний складний, чітко організований ритм та декоративне, насичене, з орієнтальним відтінком, колористичне рішення. У першому з аркушів («Печорін серед горців») використана характерна для М. Казаса фризова композиція.

Зразком вільної варіації літературної теми є велика серія «Війна 12-го року» за мотивами епопеї Л. Толстого «Війна та мир». Залишаючи осторонь складні сюжетні колізії роману, художник зосереджується на батальних сценах, стилізованих у дусі старовинних гравюр. Здається, митця захоплюють суто пластичні, декоративні завдання: колористично-ритмічної побудови багатофігурної фризової композиції, пошуку декоративно-пластичного аналогу колективної цілеспрямованості дії, випробування можливостей поєднання гранично стилізованої, декоративної організації аркуша із надзвичайно активною просторовою архітектонікою, утвореною рухом шеренг і процесій із глибини змодельованого простору прямо на глядача. Вражає контраст декоративної краси мундирів, маршової злагодженості руху та драматизму означеної ситуації. Понижена або завищена лінія горизонту надає зображенню епічності та створює відчуття історичної вагомості моменту. Водночас, в образному вирішенні серії прочитуються й інші смислові відтінки, які надзвичайно ускладнюють її смислову структуру.



Після побоїща

Зокрема, багатьом аркушам притаманні властива модерну театральна концептуалізація дійсності та сприйняття кожного її моменту крізь призму рампи. Крім того, усі батальні композиції зберігають відчутний відтінок почутої у дитинстві захоплюючої оповіді. Останнє формує особливе, стереоскопічне сприйняття відомого сюжету: з точки зору дитячого літературного спогаду та професійно-рефлексивної оцінки дорослого художника.

На перший погляд, в ілюстративному циклі М. Казаса відсутні світоглядні претексти епопеї Л. Толстого. Проте поєднання декоративної, колористично яскравої святковості мундирів, ігрової театралізованості зображеного із трагічною серйозністю моменту спонукають згадати філософські роздуми П'єра Безухова та Андрія Болконського.

Прикметною рисою ілюстративної творчості М. Казаса 1911—1913 рр. є вміння в одній композиції відобразити ідею та поетику літературного твору. Усім аркушам такого типу притаманна завершена картинність, майстерні, лаконічні характеристики персонажів та сюжетних ситуацій. Серед подібних робіт варто відзначити виконаний аквареллю, тушшю та гуашевими білилами великий малюнок до казки Г.-Х. Андерсена «Нова сукня короля». Композиція побудована за принципом театральної мізансцени, у якій розташований на першому плані і зображений зі спини придворний відіграє роль персонажа-посередника, уподібнюючи глядачів безпосереднім свідкам дії. Завдяки такому прийому редукується метафоричний, казковий зміст сюжету і розкривається зміст життєвий та соціальний. Разом з тим, великі бу-



Перед походом Ігоря Святославовича

тафорські ножиці на шиї кравця нагадують про існування театрально-казкового коду і надають глядацькому сприйняттю подвійного й ігрового змісту.

Особливу групу у творчому доробку М. Казаса 1911—1913 рр. складають ілюстрації до творів неоромантичної та символічної спрямованості. Зокрема, неоромантичні та символічні інтонації присутні в ілюстраціях М. Казаса до «Сну» та «Пісні переможного кохання», які належать до пізньої творчості І. Тургенєва і входять до циклу так званих «Таємничих повістей». В обох згаданих текстах утверджується ірраціональність, фантастичність усього, що відбувається, співіснування та дивна взаємодія світу реального та «світу потустороннього». З метою акцентування надбуденності сюжету письменник активно використовує зорові епітети (колір, світло), різноманітну символіку, звертається до мотиву сну, сновидінь, сутінкових станів свідомості, переходу від сну до бадьорого стану. Не випадково творчий метод І. Тургенєва на пізньому етапі його творчості низка дослідників визначає як «романтичний реалізм» (А.Б. Муратов). На думку М. Астман, естетичні погляди письменника, вкорінені у вченні Гегеля та ідеях Шопенгауера, «дають підставу вважати його попередником російського символізму» [13, с. 76].

Ілюстроване М. Казасом оповідання «Сон» побудоване на примхливому поєднанні сну та дійсності, реального та ірреального. Події твору розгортаються у місті, позбавленому побутової визначеності. Як зазначає дослідниця творчості І. Тургенєва О.В. Дєдюхіна, місто «Сну» тотожне світу в цілому, не випадково, воно розташоване на березі моря, тобто пограниччі Космосу та Хаосу [7, с. 67]. Окрім того, у сні присутній мотив пошуку, ототожнений з шляхом героя в глибини власного підсвідомого. При цьому асоційований з мотивом дороги образ брами, ймовірно, символізує переломний момент життя, перехід в інший світ, зіткнення з Невідомим [7, с. 68]. Саме ці два мотиви літературного претексту відображені у відомих нам ілюстраціях М. Казаса. Побудова аркушів колористично насичена і підкреслено площинна. Попри застосування законів лінійної перспективи, зображення ніби навмисне позбавлене світло-повітряного середовища. Завдяки цьому звичний міський ландшафт постає нереальним, нетутешнім простором, примарою напруженого, страшного сну, а вулиця, «вся німа і ніби мертва» (І. Тургенєв «Сон»), сприймається як шлях в нікуди. Усі ці якості споріднюють ілюстративні аркуші М. Казаса із заснованим на візуальному аналізі сновидінь «метафізичним живописом» Джорджо Де Кіріко (1888—1978) — італійського художника, який був практично ровесником М. Казаса, одночасно з ним перебував у Мюнхені (з 1906 р.), де відвідував заняття в Художній академії, а восени 1911 р., тобто в час ймовірного перебування М. Казаса у французькій столиці [8, с. 80], в Осінньому салоні та Салоні незалежних, вперше представив свої роботи широкій публіці. Подібно до творів Кіріко, в композиціях М. Казаса присутній ефект «*jamais vu*», — ніколи не баченого, що особливо вражає у поєднанні з цілковитою буденністю міського ландшафту. Внаслідок цього реальний внутрішньокартинний простір заміщається суб'єктивним простором важкого сну, який вполонює героя й перетворюється в реальність. При цьому експресивна наповненість зіставлення протилежних кольорів спектру — червоно-оранжевого та фіолетового — спонукає згадати традиції експресіонізму, насамперед, знакове, побудоване на аналогічному колористичному поєднанні, полотно Е. Мунка «Крик» (1893).

Романтичні інтонації відчутні також у ілюстрації М. Казаса до оповідання О. Гріна «Зурбаганський стрілець» (книга «Загадкові історії»), у якій утаємничено-похмура, споріднена із творами Е. По атмосфера відтворюється контрастним зіставленням світлої, осяяної льодяним місячним світлом бруківки, темних, немовби занурених у містичний сон масивів будинків, чорного силуету героя та зловісних, сповнених відчаєм, тіней.

Одними із найбільш вдалих у цій частині творчого спадку М. Казаса є ілюстративні цикли до драм

бельгійського письменника М. Метерлінка, захоплення якими склало цілу епоху в історії російської культури та значно посприяло концептуалізації російського літературного символізму [9, с. 10].

У виконаних в декоративно-узагальненій манері аркушах М. Казаса «Мелісандра біля озера», «Мелісандра на пагорбі» та «Озеро», завдяки впізнаванності фольклорної іконографії, підкреслюється міфологізм художнього хронотопу та поетичність п'єси бельгійського автора. Як відомо, М. Метерлінк дебютував в літературі одночасно і як поет, і як драматург, проте впродовж усього життя вважав себе, насамперед, поетом, стверджуючи, що всі його драми «написані віршами і лише надруковані як проза». Не випадково, характеризуючи п'єси Метерлінка як «драматургічні вірші», критика відзначала, що в прозаїчному мовленні їх персонажів відчутний особливий ритм, що народжує відчуття мелодичності, музичності. Саме ці якості драматургічного претексту відчутні в композиції «Мелісандра біля озера Гандбоко», у якій ритмізовані співвідношення ліній та плям, поєднання бронзи, світло-рожевого, синього та бузкового створюють атмосферу поетично-музично концептуалізованого просвітленого смутку.

Окрім того, в ілюстраціях М. Казаса відчутна образно навантажена умовність п'єс бельгійського автора. Як відзначалося в науковій літературі, «маленькі драми Метерлінка чарівно нереальні, глибоко життєві і правдиві <...> вони реальні власною нереальністю» [5, с. 104]. Разом з тим, при зовнішній нерухомості і, значною мірою, саме завдяки їй драматург розвиває інтенсивну внутрішню дію, «створює складні драматичні концепції при вражаючій простоті сюжетних колізій» [4, с. 12]. У «Мелісандрі біля озера» та «Мелісандрі на пагорбі» подібний ефект досягається акцентовано декоративною площинністю зображення та вже згаданою впізнаваністю фольклорної іконографіки, які підкреслюють ірреальність усього, що відбувається, умовність сюжету та образів. Крім того, глядач відчуває театральність зображеного, навмисне розташування героїв у змодельованому невидимим деміургом часопросторі та передвизначених лабіринтах колізій. Як наслідок, персонажі сприймають як маріонетки, спрямовані рукою долі, Провидіння, фатуму... Подібне пластичне вирішення глибоко органічне авторській драматургійній концепції Метерлінка. Важливо, що молодий митець відтворює не лише загальні образні, але й мовленнєві характе-



По берегу (Втеча Ігоря)

ристики героїв метерлінківських п'єс, які, за зауваженням критики, завдяки повторенню окремих слів та фраз, перетворюються у «сомнамбул <...>, яких постійно відривають від тяжкого сну» [2, с. 376].

Загалом, поетика ілюстративного циклу М. Казаса вповні може бути охарактеризована словами О. Блока, сказаними з приводу метерлінківської драми: «Пелеас та Мелісандра» належить до тих п'єс Метерлінка, в яких <...> помітна незаймана, розріджена атмосфера, просякнута чарівністю невимовно поетичною. Приваблива простота і завершеність — якась повітряна готика в ранковий, безлюдний і свіжий час. Це не трагедія, тому що тут діють не люди, а тільки душі, майже лише зітхання людей... Проте строгістю та злагодженістю нарисів — це паралельно трагічному» [12, с. 89].

Суголосною метерлінківському хронотопу є також казкова умовність місця дії («у лісі», «на пагорбі», «біля озера»), яка в осмисленні бельгійського письменника тотожна всезагальності колізії, що може розгорнутись «де завгодно». Надзвичайно вдалим у цьому сенсі є побудований на зіставленні тонально зближених, насичених колористичних площин аркуш «Озеро», в якому пейзаж розвиває ліричні мотиви п'єси, при цьому ліризм набуває не стільки трагедійного, скільки елегійного забарвлення. Показовою є вишукана театрально-декораційна стилізованість зображення та звернення художника до характерного для нього фризового типу композиції.

Схожою емоційною активністю архітектурного та природного оточення позначені ілюстрації М. Казаса до драми «Сестра Беатріса»: «Процесія черниць» та «Черниці у храмі». Показово, що на відміну від М. Реріха, який розгорнуто ілюструє основні сюжетні моменти п'єси [6, с. 107], М. Казас відтворює її поетику в

улюблених ним сценах процесій. Так, у виконаній з використанням білил та туші «Процесії черниць», внутрішній драматизм сюжету передається за допомогою підкреслено гострого ракурсу руху при збереженні специфічно графічної ритмічної побудови композиції. Подібна «площинно-глибинна», дуалістична організація аркуша надає творам М. Казаса особливого внутрішнього пластичного динамізму. Повторювана в багатьох композиціях, вона може бути визначена як характерна ознака творчої манери митця. Типовим для М. Казаса композиційно-просторовим засобом відображення драматизму дії є також завищена «сферична лінія горизонту», що асоціюється із подихом-зітханням Землі, — прийом, який неодноразово застосовувався в ранніх творах майстра, у тому числі в «Слові про похід Ігорів».

Утаємничена драматична інтонація метерлінківської п'єси відтворюється також за допомогою тонально-ритмічної та силуетної побудови аркуша, в якому зображені у повну силу чорного кольору рвані клубчасті хмари, що перегукуються із примарно-пульсуючими силуетами черниць, вбрання яких розвівається потужним, поривчастим вітром. Мотив незбагненної передвизначеності людського існування підкреслюється контрастом потужної енергії земної поверхні та хмар із дрібним, синкопованим ритмом процесії.

Особливого символічного та емоційного значення набуває зображення деформованих, згідно до напружено-сферичного простору, кам'яних мурів монастиря, — німих співучасників дії. Подібний прийом цілком відповідає поетиці п'єс М. Метерлінка. Як відзначалось в літературознавчих дослідженнях, психологічна та сюжетна активність житла, будівель, каменю притаманна багатьом п'єсам бельгійського письменника [4, с. 37]. Показово, що ця властивість поетики метерлінківських п'єс неодноразово акцентувалась також у ілюстраціях М. Реріха («Підземелля» («Принцеса Мален», 1914), «Кімната Мален» (1915)).

Принципово іншим є співвідношення персонажів та оточення у виконаному в техніці олівця та акварелі аркуші «Черниці в храмі», в якому сповнені стрімкого, легкого руху, гранично узагальнені силуети персонажів уподібнюються видінню, що підкреслює примарність людського буття.

Загалом, за своїм образно-стильовим та технічним вирішенням ілюстрації до «Сестри Беатріси» близькі до побудованих на ритміці силуетів та лаконічних ліній пластичних варіацій на теми метерлінківських п'єс бельгійського художника-символіста Леона (Петруса-Людовіка) Спелеарта.

Повернення до декоративної манери «Пелеаса та Мелісандри» спостерігаємо в аркуші «Принцеса з чашею» (ймовірно, «Принцеса Мален»), проте організація форми та визначена нею образність тут принципово інші. Урочисто-декоративне, орнаментальне вирішення композиції, засноване на реквіємному зіставленні насичено-синіх, малиново-фіолетових та вохристо-коричневих, із вкрапленнями бронзи, тонів створює враження надбуденності моменту. Водночас, особлива побудова форми, яка ніби піддається внутрішній деструкції, що посилюється згори до низу аркуша, та аморфно-трансформований силует вказують на трагічний характер цієї надбуденності й близькість трагічної розв'язки. Як і в ілюстраціях до «Пелеаса та Мелісандри», у цій роботі М. Казаса відчутна майстерна театральна стилізація, яка була однією із граней яскравого, не до кінця розкритого таланту молодого кримського митця.

Ілюстративна творчість Михайла Казаса є унікальним явищем в переважно пейзажному мистецтві Криму межі XIX—XX ст. У ілюстративних циклах молодого севастопольського митця відобразилось притаманне добі модерну утвердження нових засобів художньої виразності, — самоцінної лінії, ритму, художньо осмисленої незаповненої площини. Ілюструючи літературні твори та народний епос, М. Казас у кожному конкретному випадку прагнув до віднайдення адекватних світоглядній основі та внутрішній структурі твору засобів художньої виразності, майстерно візуалізував особливості його хронотопічної побудови та емоційного ладу. Водночас, зосереджуючись на якомусь одному аспекті літературної теми, митець виходив за її межі, створюючи її цілком авторську пластичну варіацію.

У творчості М. Казаса 1911—1913 рр. спостерігається розширення тематики та образно-стильового вирішення ілюстративних серій. В цей час переважна увага митця зосереджується на творах російської класичної літератури (О. Пушкін, М. Лермонтов, Л. Толстой, А. Чехов). Водночас, важливе місце у творчих пошуках художника посідає розробка ілюстрацій до творів неоромантичного та символічного характеру, у яких відображено ідею «двосвітності», протиставлення реального та ірреального, сну та дійсності (І. Тургенєв «Сон», «Пісня переможного кохання»), ідею

одинокості людини (О. Грін «Зурбаганський стрілець») та її підпорядкованості дії вищих незбагненних сил (М. Метерлінк «Пелеас та Мелісандра», «Сестра Беатріса»). Показово, що в усіх означених випадках М. Казас зосереджується на відтворенні загальної поетичної атмосфери літературного претексту й залишає осторонь його містичні мотиви.

Прикметною рисою творчості митця є розширення спектру інспірацій ілюстративних вирішень. Поряд із декоративною, заснованою на ремінісценціях давньоруської художньої традиції манерою ілюстрацій до «Пелеаса та Мелісандри», сформованою в ранніх серіях майстра, М. Казас застосовує суто графічну, тонально-ритмічну побудову графічного аркуша, — лаконічну, експресивну та вишукану. У низці робіт відчувається вплив творчості О. Бенуа («Євгеній Онєгін», «Мідний вершник»), В. Борисова-Мусатова («Євгеній Онєгін»), Леона Спелеарта («Сестра Беатріса»), образно-стильових знахідок Дж. Де Кіріко та живописного експресіонізму («Сон»). Прикметною рисою творчого методу майстра на цьому етапі його творчості є відображення поетики твору в одній ілюстрації, яка набуває цілком виразних ознак картинності («Сон», «Нова сукня короля»).

1. *Алексеева Е.Н.* Графика Михаила Казаса / Е.Н. Алексеева // Вісник ХДАДМ. — № 12. — 2008. — С. 3—7.
2. *Бобылева А.Л.* Морис Метерлинк / А.Л. Бобылева // Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX—XX вв. Очерки. — М. : РГГУ, 2001. — С. 369—378.
3. *Бровко Л.* Язык символов Михаила Казаса. К 120-летию со дня рождения художника / Л. Бровко // Крымские известия. — № 144 (4347). — 2009. — 8 августа.
4. *Ван Бевер.* Мир исканий Метерлинка / Бевер Ван // Морис Метерлинк. Избранное. — М. : Гудьял-Пресс, 1999. — С. 5—12.
5. *Гольцева Г.А.* «Театр молчания» в одноактных пьесах-притчах «Непрошенная», «Слепые», «Там, внутри» Мориса Метерлинка / Г.А. Гольцева // V Межвузовская научно-практическая конференция. Ч. 1. — Волгоград, 2000. — С. 102—104.
6. *Гутт И.А.* Н.К. Рерих и драматургия Метерлинка / И.А. Гутт // Н.К. Рерих. Жизнь и творчество. — М. : Изобразительное искусство, 1978. — С. 101—111.
7. *Дедюхина О.В.* Сны и видения в повестях и рассказах И.С. Тургенева: проблемы мировоззрения и поэтики : диссертация... кандидата филологических наук: 10.01.01 / О.В. Дедюхина. — М., 2006. — 230 с.
8. Казас А.М. Биография художника-живописца Михаила Моисеевича Казаса // Крымские искусствоведческие чтения. Сборник материалов / сост. Л.А. Бровко. — Симферополь, 2009. — С. 79—81.
9. *Марусяк Н.В.* «Русский Метерлинк». Поэзия и сцена / Н.В. Марусяк // М. Метерлинк в России «серебряного века». — М. : Рудомино, 2001. — С. 7—40.
10. *Подуфалый Р.* Удивительный дар рассказчика / Р. Подуфалый // Крымские известия. — 1989. — № 50.
11. Стенограмма вечера, посвященного памяти М.М. Казаса // Крымские искусствоведческие чтения. Сборник материалов / сост. Л.А. Бровко. — Симферополь, 2009. — С. 82—87.
12. *Тишунина Н.В.* Западноевропейский символизм и русская литература последней трети XIX — начала XX века / Н.В. Тишунина. — СПб. : ЛОИУУ, 1994. — 111 с.
13. *Улыбина О.Б.* Проблемы поэтики «таинственных повестей» И.С. Тургенева : диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / О.Б. Улыбина. — Коломна, 1996. — 183 с.

Ivanna Myakota

M. KAZAS' ILLUSTRATIVE CYCLES OF 1911 TO 1913: FIGURATIVE AND STYLISTIC SPECIFICITY AND PROBLEMS OF CREATIVE METHOD.

The article has dealt with research-work on figurative, stylistic and thematic specificity in M. Kazas' illustrative works of 1911—1913 as well as with study in peculiar features of artist's creative method considered against the background of visual art and its development on the edge of XIX and XX cc. According to mentioned aims the artist's personal biography and general cultural components of creator's approach to illustrative series have analyzed as for evolution of creative styling, figurative and stylistic peculiarities in most interesting graphical and illustrative canvases.

Keywords: graphical art, illustration, creative method, textual interpretation, intermediation, stylization, decorative styling.

Иванна Мякота

ИЛЛЮСТРАТИВНЫЕ ЦИКЛЫ М. КАЗАСА 1911—1913 гг.: ОБРАЗНО-СТИЛИСТИЧЕСКАЯ И ТЕМАТИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА И ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА.

Статья посвящена исследованию образно-стилистической и тематической специфики иллюстративного творчества М. Казаса 1911—1913 гг. и особенностей творческого метода мастера, рассмотренных в контексте развития изобразительного искусства рубежа XIX—XX вв. В связи с этим анализируются индивидуально-биографические и общекультурные факторы обращения художника к иллюстративным сериям, изучаются эволюция его творческой манеры и образно-стилистические особенности наиболее интересных графически-иллюстративных работ.

Ключевые слова: графика, иллюстрация, творческий метод, интертекстуальный перевод, интермедиальность, стилизация, декоративизм.



Катерина ВАРШАВСЬКА

ЮХИМ МИХАЙЛІВ. МИТЕЦЬ І ЙОГО ЧАС

(за матеріалами збірок музейних фондів Українського культурно-освітнього центру Бавнд Брука, Нью Джерсі, США)

У пропонованій статті розглядається творчість українського символіста Юхима Михайліва на прикладі картин, що знаходяться у музейних фондах Українського культурно-освітнього центру в Бавнд Бруці, Нью Джерсі, США. Творчий доробок майстра складається з картин, у яких звучать теми національного відродження, української історії. Також художник створив низку символічних робіт, присвячених філософській тематиці.

Ключові слова: Юхим Михайлів, символізм, національне відродження.

Юхим Спиридонович Михайлів — визначна постать в українському мистецтві І третини XX ст., художник-символіст, поет, пам'яткоохоронець та мистецтвознавець, видатний діяч української культури. На довгі роки він був забутий. Майже всі перші публікації про нього мали викривальний характер. Його сучасники безпідставно критикували митця. В ті часи радянська ідеологія вважала символізм «шкідливим», а отже і творчість Михайліва була шкідливою. В цих критичних статтях творчість художника не розглядалась, так само як не розглядалась і його майстерність. Лише з 1980-х років з'являються перші спроби висвітлити життя і творчість митця, та внести його ім'я на сторінки української культури.

Він народився в 1885 році у містечку Олешки (тепер місто Цюрупінськ, Херсонська область). Після закінчення середньої освіти, не зважаючи на заперечення з боку деяких членів родини, яких лякало майбутнє «вільного художника», Ю. Михайлів вирішує працювати в галузі того мистецтва, представником якого він є і зараз. У 1902 році художник отримує від Херсонського земства стипендію для студіювання керамічного і ткацького мистецтва у Строганівскому художньо-промисловому училищі в Москві, яке закінчує у 1906 році зі званням художника-кераміста, отримавши за проект керамічного каміна для великого кабінету високу оцінку. В тому ж році вступає на конкурсній основі до Московського училища живопису, скульптури і архітектури, де його вчителями були видатні майстри Валентин Сєров і Костянтин Коровін. За свою картину «До богині Лади», на створення якої художника надихнули твори Нестерова і Реріха, Михайлів отримав звання класного художника І ступеня.

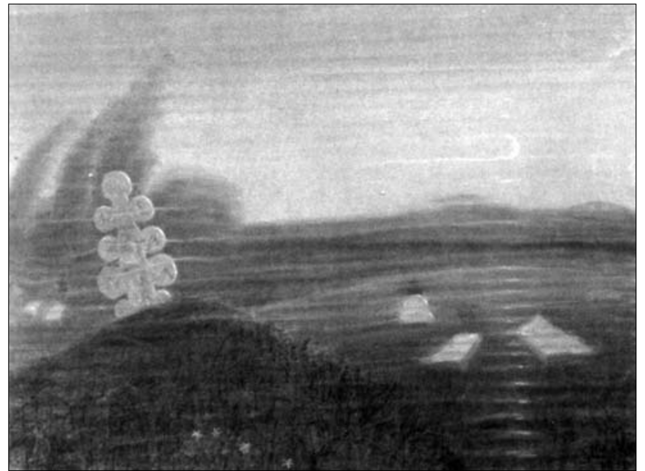
Школа в особі двох видатних представників російського мистецтва дала Юхиму Михайліву потрібну кваліфікацію, а найголовніше — стала стимулом до невпинної праці, постійних творчих пошуків. Вагомим вкладом у формування його творчості були виставки «Світ Мистецтва» («Мир Искусства»), де митець знайомиться з духовно близькими йому Реріхом та Борисовим-Мусатовим [5, с. 33]. У стилі останнього Михайлів відкрив приклади казкових, сноподібних, а іноді і понадреальних настроїв, які пізніше будуть притаманні і його творам.

Після завершення навчання художнику довелося відбути військову службу у Катеринославі (тепер Дніпропетровськ). Тут Ю. Михайлів починає працювати у Музеї старожитностей ім. Олександра

Поля, директором якого був Дмитро Яворницький, що розкрив молодому співробітникові таємницю українського духу. Праця та спілкування з Яворницьким стали справжньою школою виховання й гартування національної свідомості художника, саме за його порадою Михайлів розпочав досліджувати проблеми становлення і розвитку українського народного мистецтва. За дорученням музею Михайлів збирав в околишніх селах взірці народного орнаменту, змальовуючи візерунки з пічок, стін та вікон. Результатами таких експедицій були два альбоми народного орнаменту, які, на жаль, не збереглись. В ці ж роки Михайлів працює в галузі народної кераміки і ткацтва, збирає матеріали до майбутніх монографій «Гончарна кераміка на Україні» та «Ткачування на Україні».

В 1914 році Михайліва мобілізували та відіслали на фронт. Під час коротких відпусток із фронту художник створив низку малюнків, розпочав роботу над монографією «Писанка», яка, на жаль, збереглась лише в окремих уривках.

В 1918 році Юхим Михайлів прибуває до Києва. На той момент йому виповнилось 33 роки. Він вже мав за плечима два мистецькі училища, армію та участь у Першій світовій війні, низку праць з народного українського мистецтва, брав участь в кількох виставках, створив численні вірші і малюнки, що друкувались в різних журналах, серед його знайомих було багато діячів культури. Приїхавши до Києва, він потрапляє у неоднорідне, різнобарвне мистецьке середовище, де нуртують різноманітні течії: символізм у всій його складності і модифікаціях, модерн, авангардові течії — від кубофутуризму й примітивізму до супрематизму, активні шукання національного стилю. Проте в них відчутна одна спільна риса, яка їх об'єднує — бажання вирвати українське мистецтво з тенет провінційності та етнографізму, зробити його дійовим засобом перетворення життя. Бурхлива епоха початку XX ст. дала українській художній культурі низку могутніх, багатогранних і яскраво самобутніх творців. Серед першорядних ознак їхнього мистецтва, сповненого стильових шукань, глибокого інтересу до національних витоків і прагнень осягнути кращі надбання світового мистецтва є об'єднуюча риса — потяг до універсалізму і синтезування творчості. Не лише архітектура стає виявом синтезу мистецтв, а й поезія,



Іл. 1. Старий цвинтар. 1916 рік. Пастель 18 x 23,5



Іл. 2. Зруйнований спокій. 1916 рік. Пастель 18 x 23,5

музика, малярство немов проростають одні в одних, являючи неповторні взірці тісної взаємодії різних його видів, що дає підстави говорити про певні явища синкретизму [7, с. 25].

Щедро обдарований від природи, він виріс у самобутнього майстра зі власними темами, мистецькими вподобаннями та амбіціями та лише йому притаманним світовідчуттям. Він увійшов у тогочасний бурхливий мистецький світ вже сформованим художником, яскравою постаттю з власними мистецькими вподобаннями, усталеними поглядами на життя та творчість. Його вабили творчі змагання символістів. З їх потягом до вічності, до загальнолюдських проблем, з їх шуканнями «нової краси». Водночас йому притаманна закоріненість у національне минуле, в історію рідного краю.

Перебуваючи у Києві художник брав активну участь у культурному житті міста, його роботи експонувались на художніх виставках, його вірші дру-



Іл. 3. Блукаючий дух. 1916 рік. Пастель 18 х 23,5



Іл. 4. Золоті ворота. 1920 рік. Пастель 17, 5 х 25, 5

кувались у журналі «Шлях», у видавництві «Ґрунт», він був членом Товариства діячів українського мистецтва, Всеукраїнського комітету охорони пам`яток мистецтва та старовини. Згодом Юхим Михайлів став головою Київської філії Асоціації художників Червоної України (АХЧУ). Працював у художньо-промисловому відділі при комісаріаті мистецтв, а згодом став членом колегії Всеукраїнського відділу мистецтв Народного комісаріату освіти (Наркомосу). З 1920 року Михайлів став членом мистецької ради Київської Художньої Академії, викладав у Київському вищому інституті народної освіти ім. М. Драгоманова (тепер Київський університет). В 1921-му очолив Комітет пам`яті Миколи Леонтовича, до якого також входили Гнат Хоткевич, Лесь Курбас, Борис Лятошинський та інші видатні діячі. Митець багато працював і на мистецтвознавчій ниві. Упродовж 1920—1930-х Михайлів друкував свої статті та рецензії у «Бібліологічних вістях», «Житті й революції». Виходять друком його монографії «Кераміка на Україні», «Т. Шевченко», створюється книга «Українська пісня в московському лубку», публікуються його статті, присвячені творчості художників Г. Нарбута, Г. Дядченко, О. Мурашка, Л. Позена, М. Жука, М. Брукмана. У 1921 році у Відні вийшла книжка «Гончарна кераміка на Україні». І хоча Михайлів перебував у самому центрі мистецького та культурного життя, одначе і тематикою, і характером власних картин він різко контрастував з творчим загалом.

Останній період життя і творчості художника відзначався особливою складністю та драматизмом. І хоча він продовжував працювати в АХЧУ, брав участь у виставках, давав приватні уроки малювання, — все це не приносило відчутного задоволення. Поступово його творчість і громадська діяльність ставали об΄єктом критики з боку представників офіційного мистецтва. Схильність живописця до символізму, самобутність його творчості розцінювались як вияв буржуазного формалістичного мистецтва. 27 березня 1934 р. Ю.С. Михайлів був викликаний в ДПУ, де його звинуватили в приналежності до контрреволюційної антирадянської «Української військової організації». Слідство тривало недовго. Здебільшого воно ґрунтувалось на свідченнях інших осіб, заарештованих у справі УВО. 31 березня постановою Особливої Наради при Колегії ДПУ УСРР йому було винесено вирок — 3 роки заслання в Північний край до Котласу. У засланні художник не припиняв малювати, писав вірші, влаштувався декоратором у місцевий клуб. Мріяв про повернення на Батьківщину, до рідних, однак підірване за часів війни здоров'я далося взнаки, і в 1935 році він помер.

Довгий час ім'я Юхима Михайліва та будь-які згадки про його творчість були суворо заборонені на радянському просторі. Більшість картин вдалося зберегти, дружина художника Ганна Олексіївна разом з донькою у роки Другої світової війни емігрували у США. У 1988 році в США зусиллями доньки художника, нині покійної Тетяни Юхимівни та її чоловіка Юрія Чапленка було видано монографію «Юхим Михайлів. Його життя і творчість». Після смерті подружжя картини були передані до Українського культурно-освітнього центру в Нью Джерсі, де вони знаходяться і зараз. В Україні були видані матеріали про життя і творчість Юхима Михайліва (зокрема збірка матеріалів міжнародної наукової

конференції у рамках проекту «Повернуті імена», присвяченої пам'яті Юхима Михайліва, яка відбулася у 1997 р. у місті Олешки Херсонської області, та монографія Юрія П'ядика «Юхим Михайлів. Життя і творчість», 2004 рік.)

Юхим Михайлів належить до тієї плеяди талановитих українських митців, з якою цілком справедливо пов'язують стрімкий злет українського мистецтва у 1920—1930-х роках.

Творам Ю. Михайліва притаманні простота і лаконізм. Це відчутно у колориті, композиції, малюнку, у своєрідній манері виконання. Але передусім вабить їхня музичність, тонкий ліризм. Художник створює свій світ, використовуючи як традиційні, так і нові філософські поняття та символи [4, с. 200]. Деякі його картини сповнені тривожними передчуттями, попередженнями, духом катаклізмів, пов'язаними з тогочасним життям, інші відображають духовну пам'ять народу, його морально-етичні проблеми.

Композиції художника проникнуті глибинними роздумами про людину, її життєві шляхи, про красу землі, безмежність Всесвіту та про єднання людини з природою. Митець в своїх творах прагнув втілювати не так самі події або явища людського життя, як почуття, прагнення душі, він прагнув побудити думку і пам`ять. Його твори сповнені символікою, метафоричними образами, близькими до пісенного фольклору. Художник звертається до героїчного епосу українських народних дум, весь свій багатогранний талант скеровує до загальнолюдських почуттів і переживань, які були притаманні творчим ідеям і пошукам інших народів. Стильовими ознаками творів Михайліва є дивовижна, споріднена з музикою, мелодійність лінійних абрисів його композицій. Музика живопису є виразом духовного складу його малярського мистецтва. Художник мислив барвами, лініями і силуетами, виливаючи свої емоції у музичноколірних живописних симфоніях [7, с. 32]. Уподібненню живописної композиції музичній мелодії сприяв і вибір матеріалів акварель та пастель, що уможливлювало перехід реальної форми в напівреальну, перехід матерії в духовний стан, а з цим пов'язаний і символічний підтекст творів [3, с. 79].

Творче обличчя Михайліва як символіста найповніше виявляється в трьох темах, що заволоділи уявою художника. Першу з них можна назвати темою національного відродження. Тема ця розкривається в



Іл. 5. Загублена слава (Булава). 1920 рік. Пастель 17 x 25



Іл. 6. Чайка. 1923 рік. Пастель 17,5 x 23

характерних для художника рисах музичного символізму.

Серед картин цієї серії можемо виділити триптих «Соната України» (1916) (Іл. 1—3), що складається з наступних частин: «Старий цвинтар», «Зруйнований спокій», «Блукаючий дух». Якщо в суто пейзажних творах переважає ліричний елемент, то в композиційних сюжетних зображеннях визначальною є національна й загальнолюдська спрямованість теми. В монументальному триптиху «Соната України» бачимо своєрідний симбіоз — пейзаж органічно переплітається з сюжетом, вони не можуть існувати окремо і покликані створити символічний ансамбль. Пластичні засоби трактування зображення, де ідея воскресіння, пробудження духу України поєднана з утвердженням вічного життя Духу, відповідають параметрам синтетичного жанрового утворення, де пейзаж і сюжет зливаються, створюючи цілісний образ. Зображення у триптиху будуються



Іл. 7. Мій сон. 1921 рік. Пастель 18 x 22



Іл. 8. За завісою життя. 1923 рік. Пастель 18,5 x 24

на переплетенні реального і фантастичного, що є органічним для традиції символізму, яка уособлює єднання уявного і реального світів. Конкретний природний мотив у кожній з частин триптиху трансформується в узагальнену картину — образ минулого, реальний час якого проникнутий явищами нереальними, позачасовими — присутністю Духа, персоніфікованого в образі юнака-ангела [7, с. 43].

На передньому плані «Старого цвинтаря» (Іл. 1) бачимо невеличкий пагорб з похиленим старовинним українським хрестом на ньому. На другому плані кілька кам'яних могил, над якими у прозорому вечірньому небі світить місяць. Завдяки м'якому розсіяному світлу, розмитим контурам дерев, ніби похилених від вітру, та мерехтливому сяйву обрію створюється враження містичного простору. Художник змальовує нам символічний образ України — давньої, релігійної, містичної. В зображенні молодого місяця вже відчуваються перші рухи нового життя, перші акорди сонати «національного відродження». Зображуючи забутий «Старий цвинтар» митець використовує тонкі кольорові нюанси: сіро-блакитні, зеленкаво-сріблясті, білі, з вкрапленням золотого. У цій композиції перед глядачем розгортається мінливо-живий, рухливий пластичний світ, об`єднаний неяскравим, але глибоко насиченим кольором.

Друга частина триптиху, картина «Зруйнований спокій» (Іл. 2) — це друга сходинка «становлення духа». Глядач бачить те саме небо, ті ж розмиті контури обрію. На передньому плані розрита могила, з неї піднімається ефемерна постать прозорого привида-вершника, над яким сяє сузір'я «Віз». Його напівпрозорий силует постає перед глядачем такою ж реальністю, як і нічний степ з далекими пагорбами, і зоряне небо над ним. Темна могила вершника оточена зображенням червоних маків — символів вічного сну, спокою, смерті. Але цей сон-смерть переривається, коли новонароджений дух здіймається з глибин землі.

В третій, центральній частині, в картині «Блукаючий дух» (Іл. 3), дух прагне втілитись, набути форми. Хвилі ефемерної субстанції огортають простір, вони пропливають крізь воду і ліс, а в далечині ми бачимо образ молодого юнака, можливо це і є втілення нової, життєдайної сили. Так на межі земного і небесного і народжується Дух. Його мандри та блукання цього — це символ життя, шлях у віках, символ Духу України, похованого на старому цвинтарі, посталого з пам'яті про минуле, що відродився для життя, для непокою під зоряним небом, прокладаючи країні і народу шлях у віки. Цей твір вважається одним з найсильніших, естетично і змістовно переконливих у творчому доробку Михайліва.

Картини другої теми, сюжетами яких є минуле України, об'єднані радісною, світлою кольоровою гамою, і перейняті тим же глибоким національним почуттям. Ця тема одна з найпоширеніших у творчості майстра. Сюди належать картини «До Богині Лади» (1911), «Кам'яні баби» (1919), «Мусянжовий вік» (1917), «Творець Бога» («Різб'яр») (1916). Проте найкраще та найповніше тему історичного ми-

нулого України художник розкриває у циклі зображень «Золоті ворота» (1920) і «Загублена слава» (1920). Тут важливу роль у символічному звучанні відіграє органічно розв'язана митцем проблема часу. У картині «Золоті ворота» (Іл. 4) художник, звертаючись до надзвичайно популярного в романтичному малярстві мотиву руїн, перегукуючись із нарбутівськими «Руїнами» (1919), подає власне бачення мотиву, який символізує руйнівну силу часу. Михайлів не зображає руїни якогось невідомого замку, а бере за основу споруду, що символізувала міць і могутність Київської держави. Руїни воріт височать серед степового простору. Наскрізний проріз воріт немов розчиняється у зруйнованій межі двох просторів: нема тієї споруди, брамою якої були золоті ворота, як і немає того міста, того світу, куди вони вели, але залишився символ того часу — булава, що є несподіваним контрастом серед елегійного безлюдного простору з руїнами [7, с. 46].

У картині «Булава» («Загублена Слава») (1920) (Іл. 5) майстер продовжує цю тему. Майже все тло картини займає зелений лан, усіяний квітами і залитий сонячним сяйвом. І серед тієї краси лежить забута, покинута, нікому не потрібна, покрита порохом часу і ностальгічним сумом коштовна козацька булава. Вона уособлює загублену славу українського козацтва, сумне ностальгічне усвідомлення, що славетні часи не повернуться, залишаться лише уривки спогадів і коштовні клейноди в музейних збірках. Булава сприймається символом влади і міцності, але вона лежить забута в траві на схилі козацької могили в українському степу. Трагічний пафос або сумна поезія твору створюють епічну картину світу, немов побаченого художником на відстані віків. У картині видно протиставляння мальовничої квітучої природи і загубленного припорошеного символу минувшини, розквіт і занепад, який трактується як безперервність. Композиційна спрощеність картини тільки гранично загострює сприйняття задуму [4, с. 202].

Символом України вважається картина «Чайка» (1923) (Іл. 6). На картині зображено річку — глибоку і спокійну, вона віддзеркалює небо і хмари і символізує хід історії. За визначенням самого художника чайка, зображена на передньому плані, уособлює Вкраїну, що лине у часі. Михайлів своєю стихією вважав музику барв, упевненим володарем якої він був. Його улюблені кольори — жовтий та блакитний. Блакитний колір для митця — символ піднесення, розквіту Духу, пронизана сонцем синь небесна — безмежний Космос для творчого горіння. Саме тому блакитних і золотавих відтінків найбільше у палітрі живописця.

Третя тема складніша за попередні дві. Вона включає в себе символічні твори на філософську тематику, пронизана образами відречення від життя, іронії, тривоги, безвиході, це філософія світу навиворіт, його глибоких і страшних нетрів. Більшість цих образів були зумовлені обставинами особистого життя художника — перебування на пруському фронті Першої світової, а після повернення у вогні військових дій на Україні, смерть маленького сина [3, с. 80]. Подібні образи з'являються в картині «Ой чого ти почорніло, зеленеє поле» (1915) з її чорним полем та багряним небом, «Неминучий шлях» («Путь его не перейдеши») (1924) з його сонцем-черепом і шляхами до смерті, «На грані вічного» (1926), з майже карикатурним зображенням зали з труною, вкритою чорною пеленою.

В 1921 році художник малює «Мій сон» (1921) (Іл. 7). На фоні коричнево-багряного неба з зображенням затемнення сонця автор малює шибеницю, обвиту змією. В цьому алегоричному сюжеті втілено мить святкування тимчасової перемоги Зла над Добром, Мороку над Світлом. Брунатно-сірий колорит картини передає тривожне передчуття неминучого.

До третьої теми можна віднести також картину «За завісою життя» (1923) (Іл. 8), що символізує облудну привабливість життя митця. Рука часу відхиляє вишиту квітами завісу — символ зовнішньої сторони життя митця. А за нею страшне «закулісся» — П'єро, в своєму білосніжному костюмі, лежить на підлозі, біля нього поламані квіти. Над ним бачимо велетенські лапи чудовиська, що розчавлюють артиста. На задньому плані зображено античний храм, оповитий пожежею. Цей храм — символ ідеалів, які скоро перетворяться на згарище і попіл. П'єро — це митець, поет, а чудовисько — безжалісна реальність. Безумовно картина відображала реалії 20-х років, в яких художнику довелося жити і творити. Лише висока мистецька репутація Юхима Михайліва сприяла тому, що картина демонструвалась на кількох виставках, поки представники влади не заборонили її експонування.

Окрім символічних творів Юхим Михайлів чудово проявив себе в створенні низки пейзажів і натюр-

мортів. У його пейзажному доробку є натурні замальовки, є «настроєві краєвиди», пейзажі-симфонії. Усі пейзажі у художника «глибокі», тобто мають чималу віддаль углиб композиції. Тут Михайлів торкається європейських класичних краєвидів ще XVII ст., в яких панорамність — це бажання дати картину світу. Вони уявляються «вікном» у світ, настільки широкими є її обрії [7, с. 40]. У натюрмортах художника звучить на повну силу любов до життя, замилування світом природи. Михайлів створює прості і природні натюрморти, з квітами у вазах, кольоровими тканинами, поодинокими плодами. Всі натюрморти вирізняються простотою, конструктивністю і чудовою колористикою, згармонізованістю тонів. Композиції натюрмортів чітко конструктивні і «міцно» побудовані. В кожному є певний акцент, який розвиває і тримає композицію.

Поєднуючи на своєму творчому шляху надбання художньої освіти, плідну співпрацю з діячами українського мистецтва та культури, любов до Батьківщини і пошуки національного стилю та стилю музичного символізму, художнику вдалося створити власне неповторне мистецтво.

Юхим Михайлів належить до визначних українських художників, чиї твори відіграли значну роль у розвитку української художньої культури і зберегли своє естетичне значення до цього часу.

1. *Білокінь С.І.* Михайлів Ю.С. / С.І. Білокінь // Енциклопедія історії України — Т. 6 — К. : Наукова думка, 2009. — С. 689.
2. *Болт Т.* Символічні праці Юхима Спиридоновича Михайліва / Т. Болт // Юхим Михайлів. Життя і творчість. 1885—1935 / ред. Ю. Чапленко. — Нью-Йорк ; Лондон ; Париж ; Торонто, 1988. — С. 13—24.
3. Історія українського мистецтва : у 5-ти т. / НАН України. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. — К., 2007. — Т. 5: Мистецтво XX ст.
4. *Кочубей М.* Живописні сонати України художника Юхима Михайліва / М. Кочубей // МіСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології / Ін-т проблем сучас. мистец. Нац. акад. мистец. України. — К. : ФЕНІКС, 2012. — Вип. 8. — С. 198—205.
5. *Майфет Г.* Творчість Юхима Михайліва — Спроба нарису / Г. Майфет // Юхим Михайлів. Життя і творчість. 1885—1935 / ред. Ю. Чапленко. — Нью-Йорк ; Лондон ; Париж ; Торонто, 1988. — С. 31—45.
6. *П'ядик Ю.* Юхим Михайлів: життя і творчість / Ю. П'ядик. — К. : Мистецтво, 2004.
7. *Рубан В.* «Мою палітру опоїв блакитний колір України…» Поетика і синтетика творчості Юхима. Михайліва / В. Рубан // Юхим Михайлів : матеріали міжнародної конференції / Національна Комісія з питань повернення в Україну культурних цінностей при Кабінеті Міністрів України. — К., 1997. — С. 25—63.
8. *Світлицький В.* Юхим Михайлів / В. Світлицький // Юхим Михайлів. Життя і творчість. 1885—1935 / ред. Ю. Чапленко. — Нью-Йорк ; Лондон ; Париж ; Торонто, 1988. — С. 53—60.

Kateryna Varshavska

YUKHYM MYKHAILIV. THE ARTIST AND HIS TIME (after materials of creative works in museum collections of Ukrainian cultural center in Bound Brook New Jersey, USA)

In presented article has been examined creative works by Ukrainian artist, symbolist Yukhym Mykhailiv, whose paintings are preserved at the museum archives of the Ukrainian Cultural Center in Bound Brook New Jersey, USA. The artist's creative heritage consists mainly of the pictures on the themes of national renaissance and subjects of Ukrainian history. The artist had also created a series of symbolic pictures on the philosophical themes.

Keywords: Yukhym Mykhailiv, symbolic art, national renaissance.

Катерина Варшавска

ЮХИМ МИХАЙЛИВ. ХУДОЖНИК И ЕГО ВРЕМЯ (по материалам собраний музейных фондов Украинского культурно-образовательного центра в Бавнд Брук, Нью Джерси, США.)

В представленной статье рассматривается творчество украинского символиста Юхима Михайлива на примере картин, которые находятся в музейных фондах Украинского Культурно-Образовательного Центра в Бавнд Брук, Нью Джерси, США. Творческое наследие художника состоит из картин, в которых звучат темы национального возрождения, украинской истории. Также художник создал ряд работ посвященных философской тематике.

Ключевые слова: Юхим Михайлив, символизм, национальное возрождение.



Марія КОСТЕЛЬНА

НАЦІОНАЛЬНІ МОТИВИ У ДЕКОРІ КОСТЮМІВ У ТВОРЧОСТІ МАРТИ ТОКАР

(на прикладі діяльності Львівського будинку моделей)

Сучасні українські модельєри часто звертаються до використання мотивів національної культури, народного мистецтва, як образотворчого, так і декоративно-ужиткового. Саме тому у пропонованій статті розглядаються передумови специфіки застосування етностилістики у дизайнерських розробках українських модельєрів на прикладі діяльності художника Львівського будинку моделей Марти Василівни Токар. Зокрема, проаналізовано творчі пошуки Марти Токар у контексті інтерпретації традицій українського народного костюма різних етнографічних регіонів та встановлено значення цього явища для подальшого розвитку художнього моделювання одягу львівського осередку у другій половині XX ст.

Ключові слова: етно-мотиви, творчі пошуки, Львівський будинок моделей, дизайн одягу.

Особливості розвитку українського моделювання костюма поч. XXI ст. — це розвиток фешен-індустрії, поява нових брендів, а найважливіше — звернення до традицій і пошуки сучасних форм образів через технологічні та пластичні експерименти.

Саме у Львові протягом XX ст. динамічно відбувався пошук нового образу жінки, що візуально інтерпретувався через український стрій і аксесуари, і тому дизайнери сучасності, серед яких є Роксолана Богуцька, Олеся Теліженко та інші, своїми творчими досягненнями пов'язані саме з осередком Львівської школи моделювання одягу.

Популярні видання першої третини XX ст. «Нова хата» та «Жінка» демонстрували, як адаптувалась європейська мода за допомогою технічного конструювання і декору, долучались традиції національного строю.

Після закінчення Другої світової війни у Львівському осередку розпочався процес формування Будинку моделей, де І. Єлізарова підібрала кращих фахівців: художники, конструктори, технологи тощо. Саме І. Єлізаровій Марта Василівна Токар відводить високу спроможність і силу, уміння підняти проект створення Львівського будинку моделей і очолити його, не зважаючи на те, що вона не була професійним модельєром. Інтелігентне виховання (батько був проректором консерваторії), вроджений смак, знання австрійських традицій конструкторської школи сприяло її баченню створення колективу, який був спроможний підняти на високий рівень Львівський будинок моделей.

Неможливо зрозуміти цілісне структуроване дослідження розвитку моди в Україні другої половини XX ст. без детального вивчення всіх передумов розвитку, більшість з яких створили творчий ґрунт, що встановив естетичний пріоритет, «планку», що визначила рівень саме цієї школи моделювання. Саме пропонована стаття є важливою частиною комплексного дослідження передумов становлення сучасної української моди, де дуже суттєвим аспектом стала діяльність Львівського будинку моделей, а, зокрема, одного з провідних художників і проектантів — **Марти Василівни Токар (Балла)**.

Творчий пошук завжди перебував у контекстуальному зв'язку з демонстрацією культурної ідентифікації авторів та потенційних споживачів. Власне тому мода, як явище межового характеру, де відображено мистецький та соціокультурний зрізи, потребує

детального аналізу з огляду на джерела інспірації. Сучасна українська мода у творчому пошуку провідних дизайнерів, зокрема Роксолани Богуцької, Лілі Пустовіт, Олесі Теліженко, демонструє, яким чином доцільно застосовувати для сучасного костюма декоративні елементи та орнаментальні мотиви, пов'язані з національною культурою. Результати, продемонстровані у колекціях цих авторів, переконливо фіксують особливості самоідентифікації дизайну з візуальними формами української етнографічної специфіки, і як закономірний результат — традиційна культура осмислюється як ефективне джерело фешн-інновацій XX ст.

Проте цілком закономірно, що такий пошук здійснювався не вперше, адже модельєри минулих часів також звертались до осмислення ролі традиції, співвідношення національного та глобального. У пропонованій статті здійснено аналіз творчого пошуку одного з модельєрів, чия творчість мала винятковий вплив на актуалізацію етнічних мотивів у сучасному костюмі — Марти Василівни Токар (Балла).

Серед досліджень, присвячених розкриттю окремих аспектів розвитку українського моделювання костюма у другій половині XX ст., варто виділити дисертацію та публікації Олени Цимбалюк, монографії Зеновії Тканко, дисертацію Ольги Тканко та Олександра Коровицького. Однак специфіка загадних праць зумовила фрагментарне розкриття проблематики, тому у процесі формування опорного корпусу нашого дослідження ми звернулись до відповідних розділів у «Нарисах з історії українського декоративно-прикладного мистецтва» [1] та розділу О. Чарновський «Декоративно-прикладне мистецтво» (збірник «Мистецтво оновленого краю») [4], видання «Токар Марта Василівна: Каталог творів і бібліографія» [2] і статті науковця Х. Турко «Українські плахтові тканини Марти Василівни Токар в системі ансамблю українського сценічного костюма» [3].

Зокрема, у статті Н. Галкіної до «Нарисів з історії українського декоративно-прикладного мистецтва» [1] автор звернулась до формування загальної концепції діяльності будинків моделей на території УРСР та наголосила на впливі чинника інтерпретації етно-мотивів у розробці одягу, однак про діяльність Марти Токар інформації ми не знаходимо. Окрім того, у загальній концепції статті доволі чітко присутнє суттєве упередження з приводу введення етнічних мотивів у декоративне вирішення та крій, що було апробовано представниками львівського осередку художнього моделювання костюма. Можливо воно було пов'язане з тим, що Н. Галкіна писала про М.В. Токар одразу, як тільки но Марта Василівна закінчила Інститут прикладного та декоративного мистецтв, а автор воліла спиратись на сформовані, усталенні особистості й поняття у радянській моді (Харківський, Київський, Одеський будинки моделей). Львівський будинок моделей був на «старті» свого розвитку, але він одразу ж зайняв свою почесну нішу (паралель завжди проводили з камерним Таллінським будинком моделей), крім того, була тенденція обходити питання, що стосувались українського коріння національного мистецтва.

На відміну від цього видання у статті О. Чарновського [4] наголошено на вагомості авторських розробок Марти Токар, як у царині розробок тканин для костюмів, так і власне моделей. Окрім того, О. Чарновський наголосив на вагомості впливу на творчий пошук Марти Токар стилістики декоративно-ужиткового — народного мистецтва різних етнографічних регіонів [4, с. 166—167]. Однак певна фрагментарність цього дослідження зумовлена форматом видання, тому узагальнених висновків та комплексного аналізу проблематики тут немає.

Вагомим джерелом для вивчення проблематики застосування етно-мотивів у роботах Марти Токар є стаття Х. Турко, суттєвим аспектом якої є актуалізація інформації, отриманної у безпосередньому інтерв'ю з автором. Окрім того, Х. Турко послідовно проаналізувала технологічні та образно-колористичні новації у роботах Марти Токар. Проте специфіка статті, орієнтованої на розкриття проблематики, пов'язаної з текстильним аспектом творчості мисткині, зумовила відсутніть розкриття власне дизайнерського компонента. Відповідно, через відсутність цілісного дослідження інспірації етно-мотивів у костюмах, створених Мартою Токар, було сформовано наукову новизну пропонованої статті.

Особливо вагомо, що саме образно-пластичні експерименти та художні образи, які створила ця мисткиня, у багатьох аспектах визначили парадигму розвитку львівського осередку моделювання костюма другої половини XX ст. Варто вказати, що саме результати творчого пошуку Марти Токар та отрима-

не визнання цих творів на міжнародних показах 1950—1960-х рр. демонструють практичну апробацію вивчення та інспірацію народних мотивів, що доцільно застосувати і для сучасних теоретиків та практиків дизайну, що, власне, і визначає актуальність пропонованої статті.

Для того, щоб здійснити цілісний та комплексний аналіз творчого пошуку Марти Токар у царині інтерпретації національних мотивів у дизайні костюма, варто окреслити ключові особливості розвитку моделювання вказаного періоду та його взаємозв'язки у різних осередках на території УРСР. Варто вказати, що діяльність Марти Токар як художника-розробника тканин та моделей у Львівському будинку моделей припадає на відносно короткий період 1957—1963 років.

Однак особливості візуального матеріалу та результати показів зразків, створених Мартою Токар, свідчить про високий рівень цих творів, адже мисткиня представляла УРСР на міжнародних показах у США, Канаді, НДР, Югославії, Франції, Японії, Індії, була відзначена відповідним нагородами. І, що винятково важливо, художниця Марта Токар більшість моделей цього періоду створила під безпосереднім впливом стилістики українського народного мистецтва, що загалом явище унікальне, адже звернення у постсталінську епоху до візуалізації інтерпретованих національних мотивів могло отримати і негативну оцінку.

Зокрема, дослідниця Н. Галкіна (1969 р.) вказувала, що «іноді надмірне захоплення такими прийомами надавали одягу етнографічності та перенасичувало його орнаментом, але здебільшого використання народних традицій допомагало модельєрам у розробці крою та декорування» [1, с. 165]. Таке трактування безперечно свідчить про тенденційність в аналізі зразків тогочасної моди, естетика якої також корегувалась засадами соцреалістичної естетики. Відповідно, творчий пошук у творчості Марти Токар певною мірою можна розцінювати як нонконформістичну діяльність, що межувала з забороною. З огляду на це закономірно, що науковець Н. Галкіна не згадує художницю серед авторів, які творчо працювали у Львівському будинку моделей кінця 1950—1960-х рр., не зважаючи на те, що у вказаний період роботи Марти Токар експонувались за кордоном та були відзначені нагородами, а окремі зразки придбані установами (Державний музей етнографії та художнього промислу АН УРСР у Львові та Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини). Зокрема, тільки згодом дослідник О. Чарновський (1979 р.) відзначав, що «серед провідних майстрів костюмних тканин на Львівщині чільне місце посідає М. Токар. Вона створює зразки тканин і моделі одягу, ...використовуючи неповторні етнографічні особливості крою та декору, притаманні народному вбранню» [4, с. 166].

Доцільно вказати, що на період діяльності Марти Токар у цій установі Львівський будинок моделей перебував на стадії становлення, адже заснування відбулось 1954 р. (серед перших авторів варто відзначити Л. Скремета, А. Пірожок, Л. Казимірську, Т. Дероган, І. Єлізарова, Н. Жук). Самостійність цього осередку формувалась поступово, зокрема тут була активно апробована стилістика, запропонована представниками київського осередку. «В оформленні тканин найбільш поширеними були стилізований рослинний орнамент та узори за народними мотивами. Прикрасою одягу часто були машинна та ручна вишивка. Орнаментальні смуги розташовувались по низу сукні, відтіняли викрій горловини, облямовували пояс, рукави» [1, с. 165].

Суголосні принципи ми можемо простежити у роботах Марти Токар вказаного періоду, однак доцільно зазначити, що навіть у ранніх роботах мисткиня звертала увагу на розкриття авторського характеру стилізації, формування композиційної структури декору. Зокрема, можна доволі чітко виокремити застосування стилізованих рослинних, передусім квіткових мотивів, увиразнених геометричними елементами або ж горизонтальними смугами. Використання такого трактування декору моделей Мартою Токар виразно розкриває звернення до традицій художніх тканин центральних регіонів України та Полісся, що відображено не тільки на рівні особливостей технології виконання, композиційних структур, але й колористичному вирішенні.

Характерно, що саме на прикладі моделей Марти Токар 1957—1963 рр. можна зафіксувати появу сполучення білого та червоного кольорів, що згодом були апробовані і в процесі розробки сценічних костюмів для хору ім. Г. Верьовки [3]. Творчий пошук Марти Токар демонструє осмислення не тільки актуальних явищ у світовому дизайні, а й засад традиційної куль-

тури. Не менш вагомим у контексті етноінспірацій у творчості мисткині стало переосмислення конструктивних особливостей народного костюма (зокрема силует), його декоративного доповнення (передусім вишивки), відомі у зразках різних осередків Львівщини (Яворівщина, Сокальщина, Самбірщина) та Івано-Франківщини (Снятинщина) [4, с. 166].

Варто вказати, що запропонована Мартою Токар концепція виразно акцентує на доцільності переосмислення тогочасних світових тенденцій у царині дизайну костюма, з одночасним формуванням національної моделі, де своєрідними ідентифікаторами мали бути елементи, які є наріжними для народного декоративно-ужиткового мистецтва. Серед таких мотивів варто виокремити стилізовані характерним чином мотиви рослинного світу, які безперечно одразу викликають асоціації з традиційним українським текстилем. Тут варто також зауважити, що такий підхід є цілком закономірним, адже Марта Токар є одним зі співзасновників львівської школи авторського текстилю, довготривалий час поєднує теоретичні пошуки, практичні експерименти та педагогічні напрацювання у цій царині.

Текстильний вплив, однак, не набуває цитування, а пристосовується до специфіки моделювання костюма. Якщо сформувати ключові засади авторської концепції Марти Токар, реалізовані у її колекціях кінця 1950 — початку 1960-х рр., ми виразно можемо простежити, що саме ці засади є базовими для представників української сучасної фешн-індустрії, які працюють над створенням образів, інспірованих етнічними мотивами. Зокрема, важливими є такі аспекти:

• творче осмислення крою строю різних етнографічних регіонів (передусім Прикарпаття, Покуття та Поділля) зі збереженням найвиразніших ознак силуету (суголосні тенденції ми виразно можемо також простежити у творчих пошуках Роксолани Богуцької, зокрема її репрезентативних колекціях, створених для офіційних прийомів дружини колишнього Президента України, що є свідченням впливу творчого пошуку, започаткованого Мартою Токар);

• вивчення напрацювань модельєрів різних осередків, передусім Києва та Харкова (тут варто відзначити, що цей процес вивчення не призвів до деформації творчої манери художниці, у якій превалює гранична візуальна виразність, але водночас і м'якість, легкість та ергономічність силуету);

• використання для оздоблення костюмів декоративних мотивів та орнаментальних елементів, інспірованих народним мистецтвом різних осередків (у цьому контексті варто вказати, що якщо Марта Токар у своїх колекціях виразно тяжіла до творчого експерименту, нового осмислення традиційних візерунків, то, зокрема, Роксолана Богуцька часто зверталась до постмодерністичного цитування, де оздоблення могло бути створеним з вишитих частин автентичних сорочок кінця XIX — початку XX ст. Саме тому, на нашу думку, ближчим до запропонованого Мартою Токар на рівні концептуального вирішення є підхід Олесі Теліженко, зокрема її колекцій, інспірованих витинанками);

• акцентування на введення інваріантних стилізованих рослинних мотивів, пов'язаних з народним мистецтвом різних етнографічних регіонів тогочасної України (аспект є винятково знаковим, адже створені Мартою Токар образи відтворюють не тільки декоративний пласт, але й зберігають формотворення суто символічних мотивів оберегового призначення);

• акцент на потребу нового осмислення традиції як постійного джерела інспірації крою, декору, колориту та окремих аспектів технології виготовлення костюма. Актуальність цієї складової творчої концепції Марти Токар є безсумнівною і постійно підтверджується вже понад півстоліття. Особливо чітко ми можемо простежити доцільність такого підходу, якщо проаналізуємо колекції, репрезентовані на українських фешн-віках, адже за останні десятиліття практично не було жодної акції, де принаймі декілька модельєрів би не звертались до інспірації українського декоративно-ужиткового або ж образотворчого мистецтва. І в цьому ключі потрібно пам'ятати, що такий підхід став можливим саме завдяки діяльності національно свідомих представників львівської школи моделювання одягу, і зокрема Марті Василівні Токар.

Важливо, що кожен комплект, створений Мартою Токар, послідовно розкриває творчий пошук мисткині, де стилізація передбачає збереження ключових візуальних характеристик джерела інспірації, з одночасним поєднанням із тогочасними засадами європейського дизайну костюма. Зокрема, створені мисткинею моделі розкривають тенденцію другої половини 1950-х рр., коли відбулось переосмислення силуету з виразним ак-

центуванням природних форм, зверненням до органічних ліній та загальної витонченості образу.

Таким чином, можна констатувати, що творчий пошук Марти Токар кінця 1950 — початку 1960-х рр. у контексті застосування національних мотивів у дизайні костюма передбачав розкриття цілої серії концептів, які нині постійно актуалізуються представниками української фешн-індустрії. Відповідно, прослідковується виразна закономірність у трактуванні етно-мотивів, що свідчить про виразну тяглість традицій у розвитку українського моделювання костюма другої половини XX ст. Отже, доцільним також є комплексне дослідження передумов формування сучасного моделювання костюма крізь призму діяльності локальних будинків моделей, у контексті чого формувались засади технологічних, конструктивних та образно-декоративних експериментів, що стали наріжними для формування «українського стилю» у світовій моді.

Загалом можна констатувати, що творчі напрацювання Марти Токар свідчать про ефективність вивчення досвідів народного мистецтва з метою їхнього переосмислення для дизайну костюма. Окрім того, характер стилізації, запропонований мисткинею, орієнтований на поєднання новацій часу та збереження засад етнічної самоідентифікації, що, фактично, є однією з важливих функцій моди не тільки XX, але й XXI ст.

1. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / ред. Я. Запаско. — Львів : ЛНУ, 1969. — 192 с.
2. Токар Марта Василівна: Каталог творів і бібліографія. — Львів, 2000. — 71 с.
3. *Турко Х*. Українські плахтові тканини Марти Василівни Токар в системі ансамблю українського сценічного костюма. Машинопис.
4. *Чарновський О*. Декоративно-прикладне мистецтво / О. Чарновський // Мистецтво оновленого краю. — К. : Мистецтво, 1979. — С. 119—172.
5. Режим доступу: http://intkonf.org/turko-hv-unikalni-plahtovi-tkanini-marti-vasilivni-tokar-v-sistemi-ansamblyu-ukrayinskogo-stsenichnogo-kostyumu/.

Maria Kostelna

ON NATIONAL MOTIFS IN DÉCOR OF COSTUMES AFTER THE EXAMPLES OF MARTHA TOKAR'S CREATIONS IN LVIV FASHION HOUSE

Contemporary Ukrainian designers of fashion quite often turn their attention to the usage of national cultural motifs and folk art, so fine as decorative applied ones. That's why in the following article some preconditions for specified use of ethnical styling in the works of Ukrainian designers have been considered and exemplified by creations of Martha Vasylivna Tokar, a Lviv fashion house artist. Particularly, there has been performed an analysis of Martha Tokar's creative search in the context of Ukrainian national costume traditions of various ethnographical regions; the meaning of mentioned phenomena for further development of modeling art in Lviv during the 2nd half XX c. has been defined and presented.

Keywords: ethnical motives, creative search, Lviv fashion house, design of clothes.

Марія Костельна

НАЦИОНАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ДЕКОРЕ КОСТЮМОВ НА ПРИМЕРАХ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЛЬВОВСКОГО ДОМА МОДЕЛЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРТЫ ТОКАР

Современные украинские модельеры часто обращаются к использованию мотивов национальной культуры, народного искусства, как изобразительного так и декоративно-прикладного. Именно поэтому в данной статье рассмотрены предпосылки специфики применения этностилистики в дизайнерских разработках украинских модельеров на примере творчества художника Львовского дома моделей Марты Васильевны Токар. В частности был осуществлен анализ творческих поисков Марты Токар в контексте интерпретации традиций украинского народного костюма разных этнографических регионов и установлено значение этого явления для дальнейшего развития художественного моделирования одежды львовского центра во второй половине XX в.

Ключевые слова: этнические мотивы, творческие поиски, Львовский дом моделей, дизайн одежды.



Наталія ГІЛЯЗОВА

МАЙСТРИ ВІТРАЖА ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ КІНЦЯ XX — ПОЧАТКУ XXI ст.

У статті розглянуто творчість художників-вітражистів Івано-Франківщини кін. XX — поч. XXI ст. як малодосліджене явище українського мистецтва. Визначено технологічні, композиційні, стилістичні та колористичні особливості творів окремих митців. Простежено етапи мистецького розвитку вітражистів, які зробили вагомий внесок у розвиток вітражного мистецтва України.

Ключові слова: вітраж, художник-вітражист, майстер, творення, манера виконання, техніка.

Для українського вітража характерний зв'язок з традиціями минулого, де знаходять відображення ті соціально-економічні та культурні зміни.

На теренах Івано-Франківщини вітраж не має масового застосування в художніх стилях майже до кін. XX ст. Засвідчує це незначна кількість вітражних пам'яток періоду сецесії та радянського часу.

У наш час люди прагнуть оздобити інтер'єр вишуканим, вибагливим і дорогим декором — вітражем. Втілювати ідеї та бажання у життя допомагають замовникам кваліфіковані художники-вітражисти. В галузі вітражного мистецтва на Івано-Франківщині від 1980-х рр. працює низка відомих і малознаних майстрів вітражної справи.

Актуальність статті — висвітлення тематичного вибору, зображувальних засобів та стилістичних особливостей творчого доробку художників-вітражистів Івано-Франківщини зазначеного періоду. З'ясовуються технічні та технологічні методи, якими користувалися митці для художньої виразності вітражів.

На основі польових матеріалів автора вперше розглянуто життєвий і творчий шлях художників-вітражистів означеного регіону. Виявлено творчу манеру виконання провідних майстрів вітража Івано-Франківщини.

Одним із основоположників вітражної справи у м. Івано-Франківську є **Микола Михайлович Яковина** — член Національної спілки художників України, знаний політик і суспільний діяч. Він народився у м. Караганда (Казахстан) 1957 р. У 1966 р. зі сім'єю повернувся на Івано-Франківщину (смт Брошнів).

Упродовж 1972—1975-х рр. навчався у Республіканській художній школі ім. Тараса Шевченка, м. Київ. У 1975—1980-х рр. здобував освіту у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва на кафедрі проектування інтер'єру та меблів (тепер Львівська національна академія мистецтв). В інституті М. Яковину навчали такі викладачі: М. Вендзилович, І. Самотос, В. Овсійчук. Саме вони відіграли важливу роль у подальшому творчому становленні молодого, тоді ще невідомого митця. Саме у Львові Микола Михайлович навчився класичної техніки виготовлення вітража, якої дотримувався при створенні усіх вітражних засклень. Учителями вітражної техніки були художники-реставратори І. Клех та Г. Комський.

Від 1983 р. працює в Івано-Франківському художньо-виробничому комбінаті Художнього фонду УРСР на посаді архітектора, пізніше — монументаліста. Першим офіційним замовленням майстра були

засклення на науково-літературну тематику бібліотеки партійної школи (тепер монастир сс. Василіянок) у 1985—1986 рр. вітраж для першого поверху за власним проектом Микола Михайлович виконав у матеріалі разом з І. Клехом і Г. Комським. Решта вітражів для другого і третього поверхів автор створив самостійно. Композиції творів багатофігурні та динамічні. На них зображено постаті видатних учених, просвітителів, друкарів, які пов'язані з історією книгодрукування та розвитком друкарства різних часів. За манерою розпису фігур вітражі дещо відрізняються між собою — у колективній роботі використані глухі тони, а в самостійній художник перейшов на гризайлевий розпис, чим досягнув більшого натуралізму у відтворенні характерних особливостей постатей композиції, зокрема риси обличчя, одяг, знаряддя праці. М. Яковина на високому мистецькому рівні вирішує завдання, властиві декоративному і станковому живопису у створенні монументальних вітражів, що є художньою своєрідністю цих засклень (Іл. 1).

Творчість цього талановитого автора вирізняється індивідуальним підходом до формування композиції вітража, звернення до традицій класичного вітражництва[1], але з чітко вираженим національним забарвленням. Художник майстерно володіє матеріалом і технікою виконання, що надає декору вітражів досконалості.

Особливо вдале з мистецької точки зору вітражне засклення майстра знаходиться у Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського в м. Коломиї, виконане 1987 р.

Вітражі створені на основі гуцульської кераміки. Композиції сюжетні та багатофігурні, що відображають побутові сцени за мотивами гуцульського фольклору. Вишукана за тональною градацією кольорова гама зелених, червонуватих та жовтих тонів надають полотнам декоративного звучання (Іл. 2).

При втіленні власного творчого задуму в матеріалі автор використав тільки гутне скло виробництва Львівської керамічної фабрики. Оскільки кольорова палітра скла була дещо обмежена, майстер намагався виготовити його власноруч. Він розтоплював пляшки з-під пива, шампанського та ін. у муфельній печі, після чого розкатував гаряче скло валиком. Зі слів автора: «Утворені пласти скла мали виняткові кольорові відтінки — двох однакових неможливо



Іл. 1. Художник М. Яковина. Вітражі у монастирі сестер Василіянок. 1985—1986 рр., м. Івано-Франківськ. Гутне скло, свинцева спайка

досягти...»[2]. Внаслідок цього тональна градація кольору скла максимально збагатила палітру вітража. Вітражі музею є унікальною, домінуючою естетичною оздобою інтер'єру музею, що не має аналогів серед інших вітражних панно Івано-Франківщини.

У 1988—1989-х рр. майстер створив декілька вітражних засклень абстрактного характеру, які зберігаються у приватних колекціях. 1990-ті рр. були переломними не тільки для української нації загалом, а й особисто для М. Яковини. У березні 1990 р. його обирають головою Івано-Франківської обласної Ради. Митець робить велику паузу у творчості та займається політикою, охороною пам'яток, є чинним головою Українського національного комітету ІКОМОС (Міжнародна рада з охорони пам'яток та історичних місць).

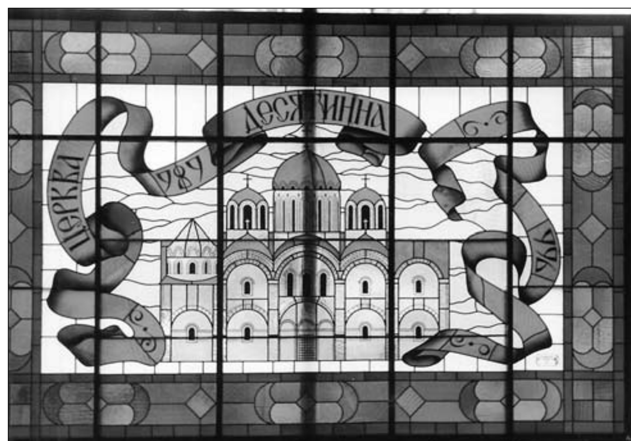
Однак активне політичне життя не завадило талановитому художнику цілком відректися від творчості, у вільний час Микола Михайлович займається-

[1] Класична манера виконання вітража — монтування листового скла у свинцеву спайку (арматуру).

[2] Запис Н. Гілязової 26.03.2010 р. у м. Коломиї від Лева Чопенка, 1962 р. н.



Іл. 2. Художник М. Яковина. Вітражі в Музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського. 1987 р., м. Коломия, Івано-Франківська обл. Гутне скло, свинцева спайка, розпис



Іл. 3. Художники М. Сарапін, З. Савин. Вітраж у Головному поштамті. 1996 р., м. Київ. Гутне скло, свинцева спайка, розпис

ся живописом, створює нові вітражні композиції. У 2012 р. він завершив роботу над засkленнями до Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського у м. Коломиї. Вітражі встановлені у вхідних дверях першого поверху музею і є вдалим доповненням до решти монументальних вітражних засклень.

Отже, у творчому доробку митця небагато вітражних творів, але створені ним за доволі короткий період часу безперечно посідають гідне місце в українському вітражному мистецтві. Микола Яковина завжди шукає нових, оригінальних композиційних інтерпретацій народних мотивів, майстерно працює з матеріалом, його вітражі органічно «прив'язані» до інтер'єру й фахово довершені.

Одним із майстрів вітражництва досліджуваного ареалу України є **Микола Гаврилович Сарапін** — член Національної спілки художників України. Народився 1944 р. у м. Баку (Азербайджан). У 1958—1963 рр. навчався у Косівському технікумі декоративно-прикладного мистецтва ім. В. Касіяна. Його викладачами були відомий майстер народного декоративного мистецтва В. Гуз, знаний мистецтвознавець О. Соломченко, інші митці.

Після закінчення технікуму М. Сарапін спрямований на роботу до Івано-Франківського художньо-виробничого комбінату Художнього фонду УРСР.

У 1968—1973 рр. навчався у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва на кафедрі проектування інтер'єру та меблів. Викладачами з фаху були: В. Манастирський, В. Овсійчук, М. Вендзилович.

Закінчивши інститут, молодий митець повертається на роботу в Івано-Франківський художньо-виробничий комбінат монументалістом, займається мозаїкою, розписами, фресками. Особливу увагу художник приділяє вивченню та створенню вітража. М. Сарапін не обмежується створенням монументальних полотен, а займається станковим живописом, графікою. Його творам притаманний абстрактно-формальний характер. Працював художник за теорією В. Кандінського — відношення кольору до загальної плями.

Микола Гаврилович — учасник численних обласних, Всеукраїнських та міжнародних виставок: «Литовський спорт в екслібрисі» (Вільнюс, 1994), Міжнародна виставка, присвячена творчості Тадеуша Чеславського (Варшава, 1995), «Мистецтво України» (Москва, 2002)

Апогей творчості митця припадає на 1990-ті рр. Незважаючи на те, що цей час був тяжким для українського суспільства, художник не покидає улюбленої справи і натхненно працює, створюючи визначні монументальні, вітражні твори для інтер'єрів громадських споруд та житлових приміщень. Він вирішує складні проблеми, образні, змістовні, функціональні, і в кожній з них «рухається» від архітектури.

Микола Сарапін дотримується класичних методів виконання — монтування шматків скла у свинцеву спайку. Вітражі художника «працюють на просвіт», для цього він використовує гутне скло та скло відоме, як «прибалтійське». Доречно зазначити, що митець є категоричним противником вітражного скла американського виробництва, яке є найпоширенішим матеріалом сучасних майстрів: «Вітражне скло повинно підпорядковуватися природному світлу, а «американське» скло «глухе» і «не працює на просвіт»...»[3].

Його творам притаманна зорієнтованість на традиційну стилістику. Переважаюча кольорова гама у творах М. Сарапіна — це відтінки синього, зеленого, жовтого, червоного та вохристого скла, які є характерними для класичного вітражного мистецтва. Він часто звертається до контрастних зіставлень цих кольорів з безбарвним або білим тлом.

У низці вітражних засклень, які М. Сарапін створив разом із З. Савиним для банку «Український капітал» (1997) та головного поштамту (1996) у м. Києві, автор майстерно застосував техніку розпису легкоплавкими емалями. Вітражі адміністративних будівель банку і поштамту створені за подібною композиційною схемою. По периметру вітраж оперезаний широкою кольоровою каймою, яка сформована геометричним орнаментом. Посередині на безбарвному тлі зображено стилізовану архітектуру, емблему та кольоровий геометричний орнамент. Таке композиційне вирішення є типовим для українського модерну (Іл. 3).

Звернувся майстер до сецесійних композиційних прийомів і в формуванні вітражів для віконних отворів сходових кліток у київському благодійному фонді «Зоря» (1997). Навколо вітраж обрамляє широка кайма з геометричними елементами у червоних, синіх та жовтих кольорах. Центральна частина твору оздоблена сітчастим вітражем з гербовим медальйоном посередині (Іл. 4).

Чимало є у творчому доробку Миколи Гавриловича абстрактних композицій. У вітражних полотнах автор вирішує складні композиційні задачі методом узагальнення форм, контрастного співвідношення насичених кольорів на безбарвному тлі. Унікальними зразками є вітражне засклення для ресторану «Диксиленд» (Київ, 1996), вітраж «Рух у просторі» (Київ, 1997), засклення у лікарні «Хоспіс» (Івано-Франківськ, 1997), а також вставки в дверях приватного помешкання у м. Надвірна Івано-Франківської обл. (2000) та м. Івано-Франківська (2000). Експресія, яка характерна для абстрактних композицій, надає творам унікальності.



Іл. 4. Художник М. Сарапін. Вітраж у благодійному фонді «Зоря». 1997 р., м. Київ. Гутне скло, свинцева спайка

Працював майстер у 1999 р. над реставрацією чотирьох вітражних засклень періоду сецесії, що знаходяться в Музеї історії міста Коломиї Івано-Франківської обл. За художньо-стильовими ознаками в декоративному вирішенні цих пам'яток М. Сарапін максимально наблизився до оригіналів. Майстерно підібрана кольорова палітра та фактура скла, єдина манера технологічного виконання свідчать про високий професійний рівень художника.

Звертався митець і до релігійної тематики. Він створив разом із З. Савиним засклення для благодійно-катехитичного центру собору Святого Воскресіння м. Івано-Франківська у 1997 р., а також вітраж «Різдво Богородиці» для собору Різдва Пресвятої Богородиці у 2010 р. Вітражі вражають своєю графічністю і стриманістю, гармонійно організовують внутрішньо-просторове середовище будівлі.

Вітражні твори художника базуються на концепції цілісності, композиції змодельовані великими

[3] Запис Н. Гілязової 23.06.2007 р. у м. Івано-Франківську від Миколи Сарапіна, 1944 р. н.



Іл. 5. Художник Я. Господарчук. Вітражі в Коледжі культури і мистецтв. 1986 р., м. Калуш, Івано-Франківська обл. Кольорове листове скло, гутне скло, свинцева спайка, розпис



Іл. 6. Художник Я. Господарчук. Вітражі у Народному домі. 1991—1992 рр., м. Калуш, Івано-Франківська обл. Гутне скло, свинцева спайка, розпис

шматками скла. Площинне зображення, кольорова гама, чітка графічна лінія, які застосував художник-вітражист у вирішенні композиційних прийомів є характерними рисами творчості митця. Майстер ретельно дотримується класичних стильових і канонічних вимог у формуванні композиційної площини. Своєю творчою працею М. Сарапін зробив вагомий внесок у вітражництво України.

Ще один сучасник і колега М. Яковини та М. Сарапіна у створенні вітражів — калуський художник **Ярослав Михайлович Господарчук**. Він народився 1956 р. у м. Калуші Івано-Франківської обл. У 1971—1975 рр. навчався у Косівському технікумі декоративно-прикладного мистецтва ім. В. Касіяна. З 1975-го по 1980-ті рр. — у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва на кафедрі проектування інтер'єру та меблів. Його вчителями були: М. Вендзилович, М. Базів. З 1987 р. працює монументалістом в Івано-Франківському художньо-виробничому комбінаті Художнього фонду УРСР, займається мистецтвом сграфіто та настінним розписом.

Співпраця з М. Яковиною привернула увагу митця до вітражного мистецтва. Колективна робота над одним із трьох вітражів до Коледжу культури і мистецтв у м. Калуші (1986) вплинула на здатність майстра до самостійних пошуків. Наступні два монументальні вітражі автор створив самостійно (Іл. 5). Я. Господарчук також працював над настінними розписами для інтер'єрів та монументальними полотнами сграфіто на фасаді споруди коледжу.

За словами митця, він черпає наснагу для творчості з життєвих вражень та емоційних переживань[4]. За принципом інтерпретації сюжетів майстер близький до манери творчості французького художника-модерніста Ф. Леже. Композиціям Я. Господарчука притаманна площинна стилізація, власне відтворення баченого та висока художня культура виконання. Палітра митця складається з чистих, насичених барв, доповнених складними відтінками скла.

Внаслідок кардинальних змін у суспільному житті періоду перебудови та незалежності України Ярослав Михайлович стає «вільним художником», виконує приватні замовлення. В основному це олійні пейзажі, де розкривається ще одна грань таланту художника — здатність гостро переживати красу навколишнього світу природи. У своїх живописних творах він досягає передачі настрою природи шляхом інтерпретації побаченого, а узагальненість форм є основним чинником виразності пейзажного живопису.

Вільний у виборі тематики вітражних творів митець намагається створювати складні філософські

[4] Запис Н. Гілязової 21.08.2008 р. у м. Калуші від Ярослава Господарчука, 1956 р. н.

композиції релігійного спрямування. У роботі над вітражними полотнами «Три Царі» (1990) в Історико-краєзнавчому музеї м. Калуша, заскленнями будинку культури (1991—1992) автор проявив характерні риси своєї творчої подачі: він не лише майстерно використовує прийоми та класичну техніку виконання, а й зумів усвідомити принципи декорування композицій та тонке розуміння матеріалу (Іл. 6). Митець не зупиняється на досягнутому в галузі вітража, а поглиблює свої знання. Він самотужки опанував нову для нього техніку «тіффані»[5] і створив вітражі «Свята Трійця» (2008), що знаходяться у церкві «Святого Духа» м. Калуша.

В якому б жанрі мистецтва він не працював — чи то настінний розпис, станкова картина або вітражне полотно — він завжди вміє чітко визначити пластичне завдання і мобілізувати всю творчу енергію на його виконання.

Отже, творам майстра притаманні чітка конструктивність, узагальненість форм, декоративність і лаконізм. Щодо колористики, то митець оперує локальними відтінками скла, використовує контрасти світла й кольору. Площинність та цілісність форм, споріднених єдиною манерою стилізації — ось що характеризує творчі здобутки Ярослава Господарчука.

Одним з відомих митців вітражної справи є **Зиновій Васильович Савин**. Це майстер, який своїми творами оздобив найвизначніші об'єкти не тільки Івано-Франківщини, а й України. Народився З. Савин 1959 р. у м. Івано-Франківську. Малюванням захоплювався змалку, закінчив художню школу. Вступивши у 1976 р. до Інституту нафти й газу на фізико-математичний факультет, на третьому курсі залишив його, бо потяг до мистецтва взяв верх над технічною освітою. У 1981—1986 рр. навчався у Львівському політехнічному інституті на кафедрі архітектури. З 1986 р. у Львові навчався ремеслу вітража у майстерні відомого майстра-вітражиста А. Чобітка. Тут працював і старший брат Зиновія — Ярослав Савин. Перейнявши досвід і набувши фахових знань у цього майстра, брати Савини у 1987 р. повернулися в Івано-Франківськ.

До 1996 р. працюючи разом з майстрами вітража Я. Савиним, Б. Ошуром, Р. Мордарським та М. Сарапіним, Зиновій Васильович розробляє ескізи і картони для майбутніх вітражних засклень. У цей час були створені такі полотна, як вітражний ансамбль для собору Святого Воскресіння Христового (Івано-Франківськ, 1994) (Іл. 7), вітраж для УГКЦ (Тисмениця, 1995),





Іл. 7. Художник З. Савин. Вітражі в УГК соборі Святого Воскресіння Христового. 1994 р., м. Івано-Франківськ. Гутне скло, рельєфне скло, свинцева спайка, розпис

[5] Техніка «тіффані» — спосіб створення вітража, при котрому листове скло вмонтоване у мідну стрічку (фолію) та з'єднане методом спаювання.



Іл. 8. Художник З. Савин. Вітражі у готелі «Меркурій». 1992—1993 рр., м. Калуш, Івано-Франківська обл. Гутне скло, свинцева спайка



Іл. 9. Художник З. Савин. Люстра в ресторані на Івано-Франківщині. 2006 р. Кольорове листове скло, мідна фолія

панно для дитячого будинку (Львів, 1995); засклення для благодійно-катехитичного центру собору Святого Воскресіння (Івано-Франківськ, 1997).

Працює майстер у класичній техніці виконання, де гутне скло вмонтоване у свинцеву спайку. Він використовував скло, виготовлене на Львівській скульптурно-керамічній фабриці та Брянське кольорове скло. Поступово у майстра формується художній смак та зростає професійне вміння. Для його робіт характерне застосування мотивів народного мистецтва, вітражні композиції вирізняються гармонійністю. Чіткі лінії контуру спайки напружені, вони окреслюють і з'єднують окремі площини скелець, примушуючи їх функціонувати як єдине ціле.

У 1996 р. він створив вітражну фірму «МАК САВ» у м. Івано-Франківську. Однак головний офіс із менеджером знаходився у Києві. Ця фірма отримувала замовлення зі всіх куточків України: Києва, Ялти, Дніпропетровська. Завдяки цьому художник-майстер працював на повну силу разом з дружиною Оксаною Савин, яка допомагала йому у виконанні замовлень.

Активна діяльність фірми припадає на 1996—2002 рр. У цей період створено багато унікальних творів, якими декоровані визначні споруди, зокрема вітражні полотна сходової клітки будинку посла США у м. Києві (1997), вітражі у готелі «Меркурій» (Калуш, 1998 р.) (Іл. 8), декоративне панно фронтальної стіни та навісна люстра конференц-залу Ювелірної фабрики (Київ, 2001). На поч. XXI ст. майстер-вітражист починає використовувати новітню для нього техніку «тіффані» і застосовує не тільки гутне, а й скло американського виробництва. Ця техніка допомогла виконати замовлення з нестандартними формами. Наприклад, навісна люстра на Київській ювелірній фабриці має опуклу форму, тому виготовити її у свинці було б практично неможливо.

Від 2002-го р. майстерня працює самостійно і має назву «Студія З. Савина», де художник працює без посередників, а тільки з дружиною. Митець удосконалює свою майстерність, його твори вирізняються певною ускладненістю композиції, також проводить експерименти зі склом, виготовляє декоративні вітражні вироби для житлових інтер'єрів. Найкращими його творами є: вітражні засклення у резиденції президента (с. Гута, 2002), засклення «Ранок» і «Вечір» для камінної зали приватного помешкання (Яремче, 2002 р.), низка полотен для Університету ім. Тараса Григоровича Шевченка (Київ, 2003), настільні лампи для Президентського палацу (Київ, 2005).

Автор вдало вписує свої твори в інтер'єр житла та громадських споруд, використовуючи сецесійні елементи та мотиви українського модерну, що, за словами майстра, є «найбільш любо для його душі»[6]. Сеце-

[6] Запис Н. Гілязової 14.05.2007 р. у м. Івано-Франківську від Зиновія Савина, 1959 р. н.

сійні мотиви, а саме відтворення пейзажів, зображення оголеної натури, застосування у вітражних полотнах квітів ірису є окремою сторінкою у професійній діяльності З. Савина. В основу його модерних робіт покладено творчість А. Мухи. Високе професійне володіння технологічним процесом з поєднанням кольорового скла допомагають створити унікальні вітражі.

Майстерня виготовляє також різноманітні, вишукані за композицією та кольором світильники у техніці «тіффані». Залежно від місця призначення світильників автор надає їм певної форми і декорує орнаментом у визначеній кольоровій гамі (Іл. 9).

Досягнувши у творчості високого фахового рівня, художник-вітражист зазначає: «Я навчався на фізико-математичному факультеті, маю архітектурну освіту, а став вітражистом. Моє життя — це вітраж»[7].

Отже, творчість цього івано-франківського митця можна поділити на три етапи: перший 1987—1996 рр. — це робота у співпраці з майстрами-вітражистами, другий з 1996 по 2002 рр. — процвітання вітражної фірми «МАК САВ», і третій з 2002 р. і до сьогодні — найголовніший етап у житті художника — незалежність і самостійність у творчому процесі. Вітражі Зиновія Васильовича Савина вражають своєю емоційністю і довершеністю композицій. Завдяки високому професійному, мистецькому рівню і бездоганної майстерності твори митця є вагомим внеском в оздоблення українських будівель і займають гідне місце у сучасному вітражному мистецтві.

З початком третього тисячоліття цей вид творчості на Івано-Франківщині набув нових ознак. Бажання заможних людей декорувати дорогими прикрасами своє приватне помешкання уможливило ввести вітражне декоративне мистецтво в оздобу інтер'єрів. Зараз у регіоні є кілька успішних приватних майстерень. Інтерпретуючи традиції народного мистецтва Прикарпаття, художники оздоблюють вітражними творами інтер'єри житлових приміщень і громадських споруд.

Одна з таких майстерень належить родині Пасірських. Її засновник — **Олександр Йосипович Пасірський** народився 1968 р. в м. Івано-Франківську. Закінчив художню школу, а 1988 р. — Вище професійно-технічне училище № 3.

Три роки працював оформлювачем приміщень у м. Тисмениця, займався художньою різьбою. На початку 1990-х рр. українські художники залишилися без державних замовлень і шукали себе у самостійній творчій роботі. Олександр зацікавився обробкою скла в піскоструйно-морозній техніці, що наблизило його до вітражного мистецтва. Знайомство з братами Савиними кардинально змінило його творчі плани. Працюючи з 1992 р. у них помічником, О. Пасірський навчився у цих фахівців усіх тонкощів вітражної справи.



Іл. 10. Художник О. Пасірський. Фрагмент вітража (ф'юзинг) в ресторані готелю «Надія». 2007 р., м. Івано-Франківськ. Кольорове листове скло, мідна фолія



Іл. 11. Художник О. Пасірський. Вітраж у ресторані готелю «Надія». 2007 р., м. Івано-Франківськ. Кольорове листове скло, мідна фолія

Наприкінці 1990-х рр. художник досягнув високого рівня майстерності в створенні вітража та зважився працювати окремо. Початок самостійної кар'єри пов'язаний також з відкриттям персональної виставки в салоні «Ортус» м. Івано-Франківська, де експонувалися декоративні вітражні підвіски та шкатулки, виконані з гутного скла у свинцевій спайці на вільну тематику. Згодом з'явилися замовлення вітражних творів, як для громадських, так і для приватних будівель.

Перші вітражі, створені О. Пасірським, виготовлені в класичній техніці із застосуванням гутного

[7] Запис Н. Гілязової 14.05.2007 р. в м. Івано-Франківську від Зиновія Савина, 1959 р. н.



Іл. 12. Художник Л. Чопенко. Вітраж в УГК церкві. 2005 р., м. Київ. Кольорове листове скло, мідна фолія

скла. Композиції не відзначалися творчою самостійністю. З поч. XXI ст. вітражництво О. Пасірського зазнає значних змін і трансформацій. З класичної техніки виконання майстер повністю переходить на техніку «тіффані», яку опанував самостійно. Він практично не використовує у роботі гутне скло, а застосовує скло американського виробництва. Нові технологічні можливості змінюють також і принципи композиційних прийомів.

Наполегливо вивчаючи вітражну справу, митець все більше удосконалює майстерність виконання, художньо-естетичні смаки та фаховий рівень. Роботам цих років притаманні сецесійні мотиви, пластичність ліній, інтерпретація рослинного орнаменту. Широкий спектр кольорів «американського» скла допомагає художнику втілювати творчі задуми в розробці сучасних вітражів. За словами майстра, композиційне вирішення і кольорова гама вітража залежить від навколишнього середовища приміщення. І майстер уміло з цим справляється.

Усі твори О. Пасірського є авторськими. Незважаючи на те, що елементи у композиційних рішеннях можуть інколи повторюватися, натомість рисунок — ніколи. На вітражних творах майстер обов'язково залишає сигнатуру. Найулюбленішим прийомом декору у вітражах є елементи спеченого кольорового скла ф'юзинг[8], який митець використовує майже у всіх засклениях (Іл. 10).

Окрім монументальних творів, до кращих досягнень автора належать також твори декоративного мистецтва зі штучною підсвіткою: вітражні люстри, бра, навісні елементи, вставки у ніші тощо.

До найвизначніших робіт автора можна віднести вітражі в УГКЦ св. Петра (с. Грабівка, Івано-Франківської обл., 2000), у катедральному монастирі (Тисмениця, 2002), декоративні вставки у кафе «Бізе» (Івано-Франківськ, 2007).

Яскравим зразком творчого доробку майстерні Пасірських є декоративне панно з підсвіткою у вигляді різьбленої гуцульської тарілки в ресторані готелю «Надія» (Івано-Франківськ, 2007). Це одна з робіт вітражиста, яка засвідчує високий професійний і художній рівень, вміння майстра образно відчувати площину і відповідно декорувати її орнаментальними мотивами, посилюючи об'ємно-просторове сприйняття твору (Іл. 11).

Деякі роботи знаходяться поза межами України і зберігаються у приватних колекціях Німеччини, Канади тощо. У створенні ескізів, експериментах зі склом та в усіх новаторських ідеях митцю допомагає дружина, яка також є фаховим майстром.

Незалежно від того, чи то монументальні вітражі, чи то вітражі декоративного характеру, художник О. Пасірський професійно підходить до композиційного вирішення, майстерно володіє технікою, відчуває та любить скло. В його творах спостерігаємо контрасти тону, кольору, внутрішнього наповнення площин, форм, матеріалів. Майстер-вітражист стверджує: «Не копіюю, бо якщо заглибитися в чуже мистецтво, можна загубити своє я»[9].

До маловідомих майстрів вітражної справи можна віднести **Лева Володимировича Чопенка**. Він народився 1962 р. у м. Коломиї Івано-Франківської області. Упродовж 1988—1989 рр. вітражному ремеслу навчався в Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва. 1989 р. повернувся до м. Коломиї і на довгі роки призупинив мистецьку діяльність, натомість намагався займатися власним торговельним бізнесом.

На поч. 2000-х рр. Лев Володимирович знову звернувся до творчості, розвиток якої припадає на нову хвилю захоплення вітражами. У творах майстер використовує власні задуми, в яких інтерпретуєть-

[8] Ф'юзинг — високотемпературна обробка скла, при якій шматочки скла спікаються між собою у муфельній печі.

[9] Запис Н. Гілязової 01.07.2009 р. у м. Івано-Франківську від Олександра Пасірського, 1968 р. н.

ся його бачення навколишнього світу. Застосовуючи техніку «тіффані» та гутне і «американське» скло створює різноманітні світильники, люстри, декоративні панно в громадські та житлові споруди. Вітражі Л. Чопенка декоровані рослинними та абстрактними композиціями.

Художник фахово працює над вітражними засклennями, намагається знайти власний індивідуальний почерк. Його творам притаманні яскраві локальні кольори, які підсилені тонкою графічною лінією спайки. Творчості художника притаманний абстрактний стиль образного мислення, який має тісний зв'язок з національною традицією. Він вважає, що у сучасній творчості традиція повинна бути поєднана з власним баченням[10].

Особливої уваги автор надає заскленням до храмів: вітражі в УГКЦ (Київ, 2005), низка засклень для УГКЦ Св. Йосафата (Коломия, 2007), вітраж для УГКЦ (с. Печеніжин, Коломийський р-н, Івано-Франківська обл., 2010). У храмових вітражах синтезуються церковні канони з власною інтерпретацією (Іл. 12).

У творчому доробку митця Л. Чопенка не дуже багато вітражів, але всі вони заслуговують дослідницької уваги.

Наприкінці XX — поч. XXI ст. на Івано-Франківщині працює декілька художників-вітражистів. Різняться вони між собою не тільки за віком, а й за мірою творчої фантазії, майстерності та працьовитості. Кожен розвиває власну творчу індивідуальність, удосконалює фахові здібності й набуває професійного досвіду. Внутрішня потреба самовираження надихає майстрів на творчість та новаторство, а талант, художня вправність стали основними чинниками при реалізації задуму. Художники створюють вітражі для храмів, громадських інтер'єрів (ресторанів, кафе, банків тощо), житлових приміщень. Вони працюють, як у класичній манері виконання — впаювання скла у свинцеву спайку, так і в техніці «тіффані» — спаювання скла в мідній плівці.

Вітражні твори майстрів виконані за різними композиційними схемами й демонструють неординарність рішень. Художники застосовують запозичені та власні орнаментальні форми, з яких виділяємо геометричні та рослинні елементи і мотиви, абстрактні площини, заповнені декоративною сіткою.

Рівень майстерності художників різний: одні демонструють високий фаховий рівень виконання, інші лише намагаються досягти його. Загалом кожен майстер по-своєму формує вітраж, досконало застосовує композицію, лінію, ритм, кольорову гаму, що свідчить про високу професійну майстерність.

Підсумовуючи творчість художників-вітражистів Івано-Франківщини, слід ствердити, що висока майстерність виконання як у класичній, так і у сучасній у техніці «тіффані», досконалий композиційний підхід до вітражного твору відносно навколишнього простору, певна стилістична концепція та підбір кольорової гами свідчать про становлення майстрів Прикарпаття на високий рівень українського вітражництва.

[10] Запис Н. Гілязової 26.03.2010 р. у м. Коломиї від Лева Чопенка, 1962 р. н.

Natalia Ghilyasova

ON THE ARTISTS OF STAINED-GLASS PANELS IN IVANO-FRANKIVSK OBL. DURING THE LATE XX AND THE EARLY XXI cc.

In the article as less studied phenomena of Ukrainian art have been examined some specimens of the stained-glass works by the artists of Ivano-Frankivsk oblast appeared during the late XX and the early XXI cc. Technology, design, styling and colour featuring of creations by several artists have been determined and exposed. Main stages in development of stained-glass skill by the artists who have made quite substantial contribution in the progress of Ukrainian stained-glass artistry are traced.

Keywords: stained-glass, stained-glass artist, manner of execution, technique.

Наталия Гилязова

МАСТЕРА ВИТРАЖА ИВАНО-ФРАНКОВСКОЙ ОБЛ. КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI в.

В статье рассмотрено творчество художников-витражистов Ивано-Франковской обл. кон. XX — нач. XXI в. как малоисследованное явление украинского искусства. Определены технологические, композиционные, стилистические и колористические особенности произведений отдельных мастеров. Прослежены этапы художественного развития витражистов, которые сделали весомый вклад в прогресс витражного искусства Украины.

Ключевые слова: витраж, художник-витражист, мастер, манера исполнения, техника.



Ігор ЛУЦЕНКО

ТВОРЧО-МЕТОДИЧНІ ПРИНЦИПИ ЖИВОПИСУ Ш. ГОЛОШІ В МИСТЕЦЬКІЙ КОЛОНІЇ м. ТЯЧЕВА, ЇХ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ ТРАДИЦІЙ ЖИВОПИСУ ЗАКАРПАТТЯ

Аналізується творча мотивація мистецької колонії (1902—1918 рр.) в м. Тячеві (сучасне Закарпаття) під керівництвом Ш. Голоші. Визначається особливості творчо-методичних здобутків митця та їх роль у становленні традицій живопису Закарпаття першої половини XX століття.

Ключові слова: Ш. Голоші, творчість, митець, колір, живопис.

Зогляду на полікультурні особливості закарпатського регіону, розглянемо складові, які формували передумови становлення живопису краю як невід'ємної частини українського та європейського мистецького простору в першій половині XX століття. Зупинимося на творчості угорського художника-педагога, засновника мистецької колонії в м. Тячеві (сучасна Закарпатська область), аналізі його творчих здобутків та їх ролі в контексті становлення традицій живопису Закарпаття першої половини XX століття.

Попередні дослідження творчості Шімона Голоші проводилися здебільшого угорськими митцями, які зосереджувались переважно на його ранньому періоді, зокрема творчо-педагогічній роботі. Такі праці належать угорцям: Люка Карой (Lyka Károly), Неймет Лайош (Németh Lajos), Сабо Юлія (Szabó Julia), Рейті Іштван (Réti István), Сийлиші Тібор (Szöllősy Tibor). Про творчість Ш. Голоші пишуть російські художники, його учні М. Добужинський, В. Фаворскій, А. Тихомиров, Л. Терновец, а також дослідник А. Альошина.

На початку XX ст. в живописі Угорщини відбуваються процеси, які безпосередньо торкаються території сучасного Закарпаття. Засновник та керівник Нодьбаньської колонії (1886 р.) (м. Бая Маре, сучасна Румунія), один із відомих угорських митців-педагогів Шімон Голоші у 1902 р. заснував мистецьку колонію в м. Тячеві [6, с. 118]. Це об'єднання мало інтернаціональний характер, де вдосконалювали свою майстерність художники з різних країн, здебільшого угорці, поляки, росіяни [5, с. 44].

Поряд із зимовими студіями у Мюнхені, що проводились під керівництвом Ш. Голоші, колонія у Тячеві (літній період) зосереджувала діяльність здебільшого в напрямі пленерного живопису [3, с. 28]. Об'єктами творчих відображень стають околиці містечка Тячева. Художники працюють під керівництвом Ш. Голоші, дотримуючись розробленого графіку роботи колонії. Водночас поряд з учнями практикує і сам вчитель, пишучи переважно пейзажі. Важливим завданням живопису він вважає передати побачене, як сприймає кожен індивідуально, але на основі того, як воно є в дійсності [2, с. 66]. Митець акцентує на вирішенні проблем кольору, досліджуючи його в природі, про що свідчать твори цього періоду.

Оцінюючи живопис Закарпаття першої половини XX ст., необхідно розглядати його як структуру

європейської культурної формації, виходячи із регіональних складових цього процесу. Тому слід зазначити, що в цей період на території сучасного Закарпаття створено перший мистецький осередок, який мав ознаки організованої групи з метою творчо-пленерного вишколу. В цій колонії не було учасників місцевого походження чи таких, які безпосередньо були пов'язані з формуванням образотворчого мистецтва краю у 1920—1940-х рр. Але ця обставина не змінює суті нашого дослідження та не применшує значимості цього явища в контексті розвитку традицій живопису Закарпаття. Навіть сам факт існування на території сучасного Закарпаття такого значного мистецького центру мав важливе значення для подальшого розвитку як європейського, так і регіонального мистецтва [4, с. 52].

Слід відзначити про подальші впливи такого процесу на традиції живопису краю в контексті творчих та методичних засад, які свого часу впроваджував у мистецькому вишколі Ш. Голоші, перебуваючи в м. Тячеві. За свідченнями багатьох дослідників, головною метою мистецької освіти художник вважав надання студентам інструментів, за допомогою яких осягається форма, механізми та структура реального зображуваного митцем середовища, та спосіб вираження індивідуальності художника [7, с. 123]. Отож надавалася можливість самовираження та пошук індивідуальних засобів виразності у творчості, що, в свою чергу, було протиставленням однобокості системи академічної мистецької освіти.

Творчість Ш. Голоші в м. Тячеві припадає на 1902—1918 роки. Цей період для нього характерний захопленням пейзажним жанром (інколи окремо працює в портреті). Художник зосереджений на дослідженні кольору в природі та пошуку засобів й методів передачі повітряного простору середовища в краєвиді. Це було переконанням митця щодо вирішення проблем мистецтва того часу, його місця в культурі.

Причиною переїзду на літні пленери до м. Тячева художника було непорозуміння із керівництвом у започаткованій ним мистецькій колонії в м. Нодьбань. Розбіжність ідейно-творчих переконань між Ш. Голоші з очільниками та членами Нодьбанської колонії, зокрема Карой Ференці, Іштван Рейті, визначили шлях Ш. Голоші. Остаточні причини відходу Ш. Голоші з Нодьбанської колонії мало відомі, хоча більшість фактів засвідчують ідейні розходження. Підтвердженням цієї тези є фрагмент із листа Ш. Голоші до його учня І. Рейті: «...Зараз людський фактор нам важливіший в живописі. Відчувати, а не живописати» [9, с. 180].

Такими постулатами він керується, даючи поради художникам в Тячеві. І. Рейті констатував про існування певного «сентименталізму» та «тьмяного колориту» в роботах Ш. Голоші. Це свідчило про те, що він був добре знайомий із творчістю художника за 1902—1918 рр. [6, с. 131]. Колишній учень, згодом товариш та сподвижник, І. Рейті стає противником Ш. Голоші, необ'єктивно оцінюючи творчість художника, та все ж стверджує, що він був у свій час одним із трьох найкращих в Угорщині [6, с. 117].

До того періоду творчість митця зосереджувалась в Мюнхені. Вибір тем у художника здебільшого стосувався ідей угорського національного романтизму, до якого в той час зверталося багато угорських митців. У палітрі Ш. Голоші присутня коричнева «музейна» гама — як відбиток традицій мюнхенської академічної школи кінця XIX століття. Але уже перебуваючи у Тячеві художник позбувається темних кольорових рішень, зокрема в краєвидах простежується застосування активної «чистої» колірної гри, використовуючи імпресіоністичні засоби моделювання творів.

Безумовно, Ш. Голоші завдячує своєму успіху значною мірою літнім колоніям пленерного живопису, які організовувались щорічно з 1896 до 1918 роки. Нодьбаньська колонія зіграла ключову роль в транс'європейському поширенні мистецько-освітнього авторитету художника [7, с. 128]. Відповідно, до Ш. Голоші в м. Тячів приходять учні для творчого вдосконалення, які свідомо обирають авторитетного та відомого в мистецькому світі Європи наставника. В Закарпатській провінції митець залишається ізольованим від культурного життя Угорщини, не беручи участі у виставках, працюючи в середовищі, відмінному від Нодьбань та Мюнхена. Наперекір існуючій практиці, коли активно відбувалися виставкові процеси, він рідко виставляв власні твори, хоча інколи і приймав участь в колективних виставках 1897, 1899, 1900, 1907, 1901 рр., а також 1912 р. (на річницю колонії) у м. Нодьбані (Бая Маре). Його три роботи 1922 р. були представлені на Венеціанському бієнале [7, с. 124].

У віддаленій провінції Австро-Угорської імперії він оточує себе новими учнями з різних країн [6, с. 136]. Як педагог він мав значний вплив на формування світогляду та фахової майстерності своїх учнів, як митець розробляв власний метод індивідуального пізнання натури. В Тячеві його система навчання будується на тих же демократичних засадах пленерного живопису, як і в Нодьбані, що є свідченням усталених поглядів художника на вирішення питань мистецької освіти. Паралельно сам же митець уже вирішує інші, складніші завдання живопису, що демонструє у творах, написаних під час перебування в м. Тячеві.

Значна кількість робіт художника цього періоду втрачена, але при наявності тих, які залишилися, що здебільшого знаходяться в музеях Угорщини та приватних збірках, можна створити об'єктивну картину творчої еволюції митця в Тячеві, піддаючи аналізу композиційні та кольорові якості полотен. Ставлячи складні творчі завдання, Ш. Голоші зробив певні здобутки у цьому напрямі. Переважна більшість обраних тем творів — краєвиди околиць Тячева. Манера письма набуває в автора певних стилістичних видозмін у порівнянні з попередніми періодами творчості в Мюнхені. Окрім чистої, яскравої палітри художника з'являється активний, динамічний мазок «Тячівських» пейзажів. Він характерний ще більшою динамікою та експресією, що свідчить про високий фаховий ріст митця. Твори попередніх періодів, які здебільшого створювались в жанрі побутової картини «В корчмі» (1888 р.), «Танцівники» (1895 р.), «Залицяльники» (1892 р.), витримані дещо урівноваженою палітрою кольорів, без зайвої експресії фактур.

Основною метою художника було вираження ідейного змісту творів. Композиційні засади, на яких митець будує краєвиди, характерні зважливістю та міцним узгодження образотворчої мови форми і кольору. Етюдна завершеність творів будується художником змістовою та композиційною домінантою. Прикладом може бути архітектурний пейзаж «Селянський двір з возом», написаний у 1912 р., а також «Осінній настрій» (1916 р.).

У творчо-методичних підходах Ш. Голоші до певної міри наслідує принцип, яким керувався Клод Моне, звертаючись до одного мотиву декілька разів. Також характерним є і доопрацювання твору на пленері в декілька сеансів, на відміну від імпресіоністів, що намагались завершити твір під першим враженням. Художник, перед тим, як почати писати твір, довгий час вивчав об'єкт [8, с. 121]. Тут слід зауважити про творчо-методичні розробки, які у свій час наслідують Й. Бокшай та Е. Контратович — довгий час споглядаючи мотиви та вирішуючи їх у декілька сеансів, повертався наступного дня на те ж саме місце для завершення твору.

Якщо в Ш. Голоші попередні періоди (навчання та викладання в Мюнхені) пошуку композицій перетікали у способи втілення творчої реалізації мотивів, де тема акцентована на створенні романтичних та побутових сцен із національними угорськими типажами, то період перебування у м. Тячеві майже повністю переходить у процес когнітивного відтворення природи, чим художник і мотивує творчий процес. Специфіку природи Ш. Голоші ідентифікує з такими термінами: зміст життя, «природа, що творить» *(«natura naturans»)*, та людського суб'єктивного «природа створена» *(«natura naturata»)* [7, с. 123].

Попередні періоди творчої та педагогічної роботи в Мюнхені були етапом проходження митцем ранніх стадій європейського модернізму, з одного боку, з іншого — методичних принципів періоду угорського національного романтизму другої половини XIX століття. Останній період творчості художника у Тячівській колонії відбувся як протоекспресіоністичний, балансуючи між роботою над краєвидами та ескізами в жанрі фігуративних композицій, починаючи від антиакадемічного бунту до домінанти в переконаннях художника індивідуального екзестенціалістичного суб'єктивізму. Ш. Голоші, звертаючись до жанру пейзажу, мінімальними засобами намагається виразити сутність твору, про що свідчать полотна «Біля річки» (1910 р.), «Весна над річкою» (1916 р.). Композиції характерні лаконізмом побудови елементів картини, митець свідомо активізує виражальні можливості кольору як предмет сутності живопису. Подібними принципами користується А. Ерделі, про що свідчить вислів, яким художник декларує власні творчо-методичні позиції: «…Малим хочу сказати багато» [10, с. 235]. Зміст такої тези красномовно простежується у більшості жи-

вописної спадщини художника. Навчаючись в Будапешті, він був учнем Бейли Івані Грюнвальда та Кароя Ференці, які, відповідно, були свого часу однодумцями та товаришами Ш. Голоші, що, на нашу думку, не могло не відбитися на творчому розвитку митця.

Колонія, яка існувала в м. Тячеві з 1902 по 1918 рр., відіграла важливу роль у розвитку традицій пленерного живопису Закарпаття і у 1920—1930-х рр. та була прикладом для розвитку цього жанру в образотворчому мистецтві Закарпаття наступних десятиліть. Краєвид стає одним із домінуючих жанрів, характерних закарпатській мистецькій школі, започаткованій А. Ерделі та Й. Бокшаєм. Останній стверджує: «Все, що ми бачили довкола себе, все, чому навчилися від своїх незабутніх вчителів, спонукало нас часто дбати не тільки про особисту творчість та успіх митця, але й про завтрашній день мистецтва, прагнути до утвердження своєї художньої школи» [1, с. 3]. Тут можна зрозуміти, що, формуючи власну мистецьку школу, художники брали за методичні постулати краще із напрацювань попередників чи своїх вчителів, намагаючись привити це учням.

Отже, слід зробити висновки, що творчо-методичні здобутки Нодьбаньської та Тячівської колоній вносили корективи у засадні принципи не тільки угорського мистецтва, але й практично застосовувались у процесі становлення закарпатського живопису першої половини XX століття. Зокрема, А. Ерделі та Й. Бокшай, подібно до практики Ш. Голоші (який створив власну мистецьку школу в Мюнхені 1886 році), створюють у 1927 р. недільно-суботню школу рисунку, в якій на добровільних засадах навчалося перше покоління закарпатських художників Е. Контратович, А. Коцка, І. Ерделі, А. Добош, З. Шолтес, А. Борецький та ін. Принципом студійних занять з натури, малюючи гіпсові моделі, слухаючи лекції з історії мистецтв та пластичної анатомії, митці здобували основу мистецької грамоти. Освітньо-мистецька робота продовжувалась пленерними виїздами творчої групи в села Ужок, Кушниця та околиці Ужгорода. Як результат такої діяльності — проведення групових виставок у містах: Ужгороді, Мукачеві, Берегові, Хусті, Кошіце, Братиславі, звіт творчої та освітньої роботи. Такі організаційні засади мистецько-педагогічної практики характерні й для школи Ш. Голоші, що відбулася в Мюнхені, Нодьбані та Тячеві. Принципи започаткування мистецьких шкіл були типово подібні для багатьох культурних центрів Європи кінця XIX — початку XX століття.

Основним характерним творчо-методичним засобом вишколу для колонії в м. Тячеві був обраний пленер, завдяки чому художники вчилися вирішувати складні проблеми кольору в живописі. З позиції багатьох методичних засад та жанрових переваг закарпатські митці у 1920—1940-х рр. опиралися у своїй творчості на здобутки школи Ш. Голоші у Тячеві. Зокрема характерною рисою живописних творів Й. Бокшая, А. Ерделі та їх учнів є чистота кольорових поєднань, які, подібно до Ш. Голоші тячівського періоду, полишають типову «академічну» коричневу палітру. Художники користуються засобами образотворчої мови імпресіонізму, експресіонізму, інтерпретуючи його у власному творчому ключі. Пошуки типажів для портрета чи сюжетної композиції проходять у далекій провінції, Ш. Голоші шукав у віддаленій частині Австро-Угорщини, тобто в містечку Тячеві, а закарпатські митці — в горах Верховини та Гуцульщини, намагаючись знайти узагальнений героїзований образ в середовищі народу.

1. *Бокшай Й.* Предисловие / Й. Бокшай // Изобразительное искусство Закарпатья. — М. : Советский художник, 1973. — С. 3—4. — (Текст рос., укр., англ., угор. та чес. мовами).
2. *Молева Н.М.* Школа Антона Ашбе: к вопросу о путях развития художественной педагогики на рубеже XIX—XX вв. / Н.М. Молева, Э.М. Белютин. — М. : Искусство, 1958. — С. 96.
3. *Островський Г.С.* Образотворче мистецтво Закарпаття / Г.С. Островський. — К. : Мистецтво, 1974. — 200 с. : іл.
4. *Островский Г.С.* «Корни и крона» / Г.С. Островский, А.И. Попов // Интернационализм как основа формирования и развития национальной художественной культуры. — Львов : Выща школа, 1989. — С. 175.
5. *Терновец Б.Н.* Письма. Дневники. Статьи / Б.Н. Терновец. — М., 1997. — С. 44.
6. *Тихомиров А.* Искусство Венгрии XIX—XX вв. / А. Тихомиров. — М., 1961. — 183 с.
7. *Alexa T.* Centrul artistic Baia Mare 1896—1996 / T. Alexa, T. Moldavan, M. Musca. — Baia Mare, 1997. — 448 s : ill. — (Текс англ., рум. мовами).
8. *Németh L.* Hollósy Simon / Lajos Németh // És kora művészete. — Budapest, 1956. — 163 с. — (Текст угор. мовою).

9. *Radocsay D*. Hollósy Simon Leveleiből. A magyar művészettörténeti munkaközösség évkönyve / Radocsay Dénes. — Budapest : Művelt Nép Kőnyvkiado, 1951. — 180 s. — (Текст угор. мовою).
10. *Zatloukal J*. U vỳtvarnikъ na Podkarpatskė Rusi / J. Zatloukal // Podkarpatska Rus / red. Dr. J. Zatloukal. — Bratislava, 1936. — S. 234—238. — (Текст чес. мовою).

Ihor Lutsenko

S.HOLLOSI'S CREATIVE AND METHODICAL PRINCIPLES OF PAINTING IN ARTISTIC COLONY OF TYACHIV AND THEIR ROLE IN FORMATION TRADITIONS OF FINE ARTISTRY IN TRANSCARPATHIA

In the article have been analyzed and discussed some creations by S. Hollosy in Tyachiv (contemporfry Transcarpathia) during 1902—1918. The features of creative and methodological approaches of the artist to traditions of painting in Transcarpathian area during the first half of the XX c. have been defined and exposed.

Keywords: S. Hollosy, creativity, artist, colour, painting.

Игорь Луценко

ТВОРЧЕСКО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ЖИВОПИСИ Ш. ГОЛОШИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОЛОНИИ г. ТЯЧЕВО, ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ТРАДИЦИЙ ЖИВОПИСИ ЗАКАРПАТЬЯ

Анализируется творческая мотивация художественной колонии (1902—1918 рр.) в г. Тячеве (современное Закарпатье) под руководством Ш. Голоши. Определяются особенности творческо-методических достижений художника, их роль в становлении традиций живописи Закарпатья первой половины XX века.

Ключевые слова: Ш. Голоши, творчество, художник, цвет, живопись.



Ювілеї

Микола МУШИНКА

МИХАЙЛО ГИРЯК ЯК ФОЛЬКЛОРИСТ

(до 80-ліття з дня народження)

До найвизначніших збирачів і дослідників фольклору русинів-українців Словаччини другої половини XX століття належить Михайло Гиряк. Він народився 27 листопада 1933 року в с. Пихні Снинського окр. в селянській сім'ї. Початкову освіту здобув у рідному селі, середню — в Російській гімназії в Гуменному (1944—1952), вищу філологічну — у Вищій педагогічній школі у Пряшеві (1952—1957) у спеціальності «українська мова». Працював у редакції журналу «Дружно вперед» та у відділі української літератури Словацького педагогічного видавництва у Пряшеві (1957—1960). У 1960 р. він поступив у очну наукову аспірантуру в Університеті ім. Я.А. Коменського в Братиславі, де 1965 року захистив дисертацію *Українські народні казки Східної Словаччини*, здобув звання кандидата історичних наук (CSc.) і до відходу на пенсію 2003 року працював науковим працівником Дослідного кабінету україністики Пряшівського університету.

Основним полем його діяльності було дослідження фольклору русинів-українців Східної Словаччини, головним чином, **народної прози,** а найвизначнішим результатом його польових досліджень — семитомник *Українські народні казки Східної Словаччини* (Пряшів, 1965—1979). Це — науково-популярне видання, яке містить зразки народної прози усіх регіонів Пряшівщини. У кожного запису збережено народну говірку розповідача, подано його біографію та час запису. В передмові або післямові до кожного тому подано більш детальну характеристику опублікованих матеріалів.

Під тією ж назвою *Українські народні казки Східної Словаччини* вийшли друком вибрані тексти із вказаного семитомника у п'ятьох книжках — українською літературною мовою: *Гора до неба* (Ужгород, 1968), *Чарівні стежки* (1979), *Дзвони не втихають* (1982), *Шляхи віків* (1985) та *Голос Кичер* (1986). Перша з них вийшла також у перекладі словацькою мовою під назвою *Zakliaty les* (Košice, 1975). Для студентів-україністів він видав підручник *Українська народна поетична творчість* (1978).

В 1975—1978 роках М. Гиряк брав участь у т. зв. *«рятувальній акції»* (záchranná akcia), спрямованій на збереження артефактів історії та культури в сімох селах Старинської долини на Снинщині, призначених на ліквідацію у зв'язку з побудовою резервуару питної води (*Starinská priehrada*). М. Гиряку було доручено дослідження народної прози. З цим

завданням він справився блискуче. В даній долині він виявив 22 казкарів, а від 13 з них записав 111 казок, легенд та інших зразків народної прози. Зібрані матеріали він опублікував у праці *Народна проза Старинської долини (*Науковий збірник Музею української культури у Свиднику— Т. 9. — Кн. 2. — 1979. — С. 421—671) разом з їх детальним аналізом, біографіями і фотографіями кожного розповідача, словником діалектних слів та залученням текстів до міжнародних каталогів.

Народній прозі русинів-українців Словаччини він присвятив і цілий ряд студій, публікованих в місцевій українській пресі: *Вступні формули українських народних казок Східної Словаччини, Заключні формули українських народних казок Східної Словаччини, До питання дослідження легенд та переказів українців Східної Словаччини, До питання жанрової різновидності і варіантності народної прози Меджилабірщини, З історії дослідження українських народних казок Східної Словаччини, До питання стилю соціально-побутових казок українців Східної Словаччини, До казкового репертуару Петра Ілька, Володимир Гнатюк і східна Словаччина* та інші (див. Бібліографія робіт Михайла Гиряка. — Русинська оброда, 1993).

В 1964 р. у першому числі журналу «Дружно вперед» він опублікував статтю *З історії збирання та дослідження української народної казки Східної Словаччини*, а в кожному дальшому числі (2—12) — портрет одного казкаря із зразком його репертуару. В наступних річниках цього журналу та на сторінках газети «Нове життя» М. Гиряк опублікував десятки статей про народні казки та їх носіїв. Завершенням цього циклу була теоретична монографія М. Гиряка *Українські народні казки Східної Словаччини* (1983), яка, по суті, була доповненою і значно переробленою модифікацією його кандидатської дисертації.

Дальшим предметом наукових зацікавлень М. Гиряка були **народні пісні** русинів-українців Словаччини. Цій темі він присвятив кілька праць. У 1982 р. ЦК КСУТ видав окремою книжкою *Пісні Юрка Колинчака* в упорядкуванні М. Гиряка і з його ґрунтовною післямовою про цього всебічно обдарованого носія фольклорних традицій та самобутнього поета, який вірші писав прекрасною старинською говіркою.

У 1986 році окремою книжкою вийшов і дальший збірник в упорядкуванні М. Гиряка *Народні пісні села Орябина*, до якого упорядник, крім своїх записів, залучив записи пісень В. Гнатюка з початку XX ст. та найновіші записи уродженки села Анни Дерев'яник.

В тому ж році появилися дві наукові студії М. Гиряка: *Народні пісні Старинської долини як предмет дослідження фольклористики (*Acta fakultatis Philosophicae Univerzitatis Safaricanae. — Zv. 7. — 1983. — S. 211-227) та *До питання дослідження народних пісень українців Чехословаччини* (Науковий збірник МУК. — Т. 14. — 1986. — С. 315—327).

Вершиною доробку М. Гиряка на ниві вивчення народної пісенності є його монографія *Поетика українських ліричних пісень Східної Словаччини* (1989). Це й досі не перевершена наукова праця на цю тему, яка розглядає найбільшу, але найменш досліджену групу пісень, а саме: родинно-побутові, суспільно-побутові, колискові, рекрутські, військові та заробітчанські.

Немалим є і внесок М. Гиряка в дослідження **народної обрядовості.** Йому належать численні описи календарних народних звичаїв, обрядів при народженні й хрещенні дитини та похорону. Цілий цикл він присвятив описові весілля в кількох селах, публікованих, головним чином, в журналі «Дружно вперед» та газеті «Нове життя».

Як професіональний фольклорист він мав ідеальні умови для дослідження фольклору та, зокрема, публікування результатів своїх досліджень, головним чином, у 1970—1980 роках, коли інші професіональні дослідники фольклору русинів-українців Словаччини (М. Шмайда, О. Зілинський, Ю. Цимбора, Ю. Бача, М. Мушинка) мали сувору заборону публікуватися у пряшівських виданнях. Саме тоді попит на фольклорні публікації на Пряшівщині був великий. М. Гиряк використовував ці можливості у максимальній мірі, на користь розвитку фольклористики в нашому краї.

До 1990 р. він твердо стояв на українських позиціях, тобто східнослов'янське населення Карпатського регіону вважав складовою частиною українського народу. В 1990 р. він став одним з чільних представників «політичного русинізму» й усі свої праці публікував русинською мовою (по суті,

говіркою свого рідного села). За змістом вони аж ніяк не відрізнялися від його україномовних праць, бо в їх основі була одна і та ж сама тема — фольклор русинів-українців Словаччини. Як співзасновник і чільний представник «Русинської оброди», що мала тоді майже необмежені публікаційні можливості, він знов використовував ці можливості у максимальній міри, і на цей раз на користь справи, бо його русиномовні праці за змістом зовсім не відрізнялися від україномовних. Мінялася лише термінологія: те, що в його розумінні було раніше українським, стало русинським.

Слід підкреслити, що діяльність М. Гиряка обмежувалася виключно на Пряшівщину, а його публікації — на Пряшів. Бібліографія його наукових праць, видана «Русинською обродою» у 1993 році, охоплює 511 позицій, в тому числі 21 книжку. З них лише два збірники казок (*Гора до неба*, *Zakliaty les*) та дві статті були видані поза Пряшевом. М. Гиряк, наскільки мені відомо, не брав участі в жодній науковій конференції поза Пряшівщиною і не утримував зв'язки з жодною позапряшівською науковою організацією. В 1972 році його було обрано членом Центрального комітету Словацького народознавчого товариства (Slovenská národopisná spoločnosť) при Словацькій академії наук в Братиславі. Та після першого засідання комітету в тому ж році він зігнорував цю організацію і вийшов не лише з ЦК, але й з її складу, мовляв, у її керівництві сидять одні «словацькі націоналісти», з якими йому не подорозі.

З його книжкових публікацій, виданих після 1990 року, у фонд загальнослов'янської фольклористики увійдуть дві: *Співанкы Анны Маціబобовой* та *Стружніцкыма пішниками*. Обі видані «Русинською обродою» в Пряшеві 1993 року. Перша містить 250 текстів та 55 мелодій (в розшифровці з магнітного запису В. Федора) народних пісень різних жанрів співачки із села Пихні, та ґрунтовну студію про її життя і пісенний репертуар (с. 192—212). Друга книга охоплює репертуар народної оповідачки Анни Галґашової із села Остружниця Снинського округу, яка після ліквідації села у зв'язку з побудовою Старинського водоймища жила у Пряшеві, де у вільний час сама записувала свої спогади, фольклорні твори, що їх принесла з рідного краю та й спробувала писати власні вірші. Як і попередня книжка, ця закінчується студією упорядника про розповідачку та її репертуар. Немалу цінність має і невеличка книжечка М. Гиряка *Горі тыма Пыхнями* (1998), яка містить короткий опис календарних та сімейно-побутових звичаїв, житла, одягу, страви, 19 текстів пісень та 15 фотографій його рідного села.

В русинській пресі, зокрема в газеті «Народны новинкы», М. Гиряк опублікував цілу серію статей фольклорного та краєзнавчого характеру, наприклад, цикл краєзнавчих репортажів *Образкы із Сланськых верхів* (1992. — Ч. 50—52; 1993. — Ч. 1—3); *Із словника русинських сел* (1993. — Ч. 13-33); *Фолклористичны роздумы в поезії І. Мацинського* (1992. — Ч. 23); *Образкы з Миковой* (1992. — Ч. 32); *Краса Великодня* (1993. — Ч. 15); *З краю Замаґурського* (1993. — Ч. 37) та ін. Подібні його статті появилися і в журналі «Русин»: *Русинсько-словенскы фолклористичны контакты* (1992. — Ч. 2), *Співанкы Марії Чоповой з Рокытова* (1992. — Ч. 3), *Поет Іван Мацинський і народ* (1992. — Ч. 4) тощо.

Вершиною фольклористичної діяльності М. Гиряка на ділянці бібліографії є його двотомник *Бібліґрафія народных співанок і народной поезії Русинів выходного Словенська* (Т. І. — 1994. — 566 с.; Т. ІІ. — 2007. — 376 с.).

В першому томі підхоплено 7564 пісень з наведенням їх жанру, імен їх інтерперетів та записувачів — із 115 друкованих джерел. Пісні подані в алфавітному порядку *за репертуаром окремих співаків* (с. 21—187 і 506—550) та *за селами* (с. 189—505 і 551—563). В другому томі ті ж пісні (доповнені новими знахідками на 8520 назв) подані *за жанрами*: календарно-обрядові, родинно-обрядові, балади, ліричні пісні, літературного походження та дитячі. В кожній групі — за алфавітом.

Бібліографічний покажчик свідчить про кропітку пошукову роботу упорядника, але й про величезне багатство пісень невеличкої національної групи русинів-українців Словаччини. Вона у добрій пригоді стає не лише для фольклористів, але й для співацьких колективів та широкої громадськості, яка саме з неї може довідатися про часто забутих носіїв пісенних традицій своїх сіл.

М. Гиряк випробував свої сили і в художній літературі. Авторськими художніми творами до певної міри є і збірники літературних обробок ним записа-

них казок: *Гора до неба*, *Чарівні стежки*, *Дзвони не втихають* та *Голоси Кичер*. На сторінках журналу «Дружно вперед» (1959—1960) він опублікував кілька оповідань під псевдонімом Михайло Дубник, а в газеті «Народны новинкы» 1992 р. — серію власних афоризмів *Мудрість живота*.

Рівень наукових праць М. Гиряка часто знижує їх «багатослівність» та нездорова закоханість у власну особу. Там, де можна було би обмежитися одним-двома прикладами, він наводив їх двадцять-тридцять, причому часто без скорочень, а з повними (інколи й 3—4 рядковими) бібліографічними даними. Наприклад, в розділі «Бібліографія українських народних казок Східної Словаччини» він у примітці пише: «*Казки, записані М. Гиряком, опубліковані у ним упорядкованому збірнику «Українські народні казки Східної Словаччини». — Т. 1—7. — Пряшів, 1965—1979*», а щоб у кожній назві навести «том і сторінку», він сотні разів повторював: «*Записав М. Гиряк. — Українські народні казки Східної Словаччини, (том такий-то). Упорядкування, післямова та коментарі М. Гиряк, СОВ, ВУЛ. Пряшів (рік і сторінка)*». Своє ім'я або послання на власні праці він у тій же книзі наводить 1014 разів. У праці «Народна проза Старинської долини» цей принцип повторено, а ім'я М. Гиряка та посилання на його праці наведено 1300 разів. В його збірниках казок поряд з шедеврами оповідацької майстерності потрапляли й художньо недосконалі тексти, яким не місце у багато ілюстрованих книжках, призначених для масового читача.

Незважаючи на наведенні недоліки у творчості М. Гиряка, його внесок у регіональну фольклористику русинів-українців Словаччини є незаперечним. За свою самовіддану працю він заслуговує на те, щоб хоча би при життєвих ювілеях (а таким є і недожите 80-ліття з дня його народження) згадати його «не злим тихим словом».



Євген ПАЩЕНКО

СЛАВІСТИКА, ЯКОЇ НЕМА: ГРИГОРІЙ ДАВИДОВИЧ ВЕРВЕС

Спогади з нагоди 90-ї річниці від дня народження академіка Г.Д. Вервеса (15.04.1920—09.01.2001), під егідою якого розпочало свою славістичну діяльність чимало нинішніх славістів, стали й нагодою згадати минулий час, у якому працював учений. Г.Д. Вервес був уособленням української академічної славістики радянських часів. Лише дивлячись із сучасної перспективи, можна зрозуміти всю складність, суперечливість, специфіку цієї констатації щодо його постаті. То були часи, коли людина-українець, та ще й учений такої підконтрольної установи, як академічний інститут, повинна була доводити свою ідейність, втискувати власне українство в залізну арматуру партійності, невпинно демонструвати відданість усім отим ритуалам, які на черговому з'їздівському обряді виголошували тодішні жерці...

Я познайомився з Григорієм Давидовичем у нелегкий період початку 1970-х, і наші подальші відносини значною мірою визначалися саме отими маневрами співвідношення відроджуваного в моїй свідомості українства і вимог щодо ідейності.

Знайомство відбулося в аурі, якою світився провідний славіст, а саме: пошуки і виховання молодих кадрів. Саме Г.Д. Вервесу чимало тодішніх молодих науковців зобов'язані своїм входженням у славістику. Я належу до цієї когорти.

Моя наукова стежина вела до головних тодішніх установ — університетської й академічної. Спочатку був Київський університет, куди я, зрусифікований український хлопець, вступив із Запоріжжя, міста тріумфальної індустріалізації та робітничих бараків. У школі дві мови викладалися найгірше (лише пізніше я збагнув, що це через їхню ідейну сумнівність) — англійська й українська. Стосовно останньої, то не можу забути обличчя вчительки, яка була вимушена вислуховувати всі оті радянсько-російські фамільярності на зразок «Трактор в полі дир-дир-дир, ми — за мир!», і які ми, продукти радянщини, зухвало декламували на уроках. Отже, я вступив на предмет, який найкраще викладався і яким добре володів — на російську філологію. Вчився я на «відмінно», бо це приносило підвищену стипендію, оскільки не могли допомагати батьки, які ретельно приховували за іконою сірий, як їхнє страшне минуле, папір про реабілітацію після репресії у концтаборах Воркути, де мені довелось народитися.

Коли в одному з ритуалів радянсько-югославського зближення було домовлено про культурний обмін, це позначилося й на моїй долі. Прийшла рознарядка щодо навчання в Белграді кандидатури з Київського універ-

ситету, і я, відмінник, русист, був рекомендований як дублер головного кандидата — колеги, захищеного всіма атрибутами ідейності, партійності та іншим. Так сталося, і в цьому бачу вже вищу силу, що ми потрапили 1970 року до Белграда удвох з України, у групі з восьми радянських студентів, де крім нас решта були росіяни. Перша зустріч з останніми вразила зухвалим, презирливим ставленням до ***хахлів***. Безуспішні спроби переконати, що ми там всі — ***русскіе***, що ми не такі, якими вони нас малюють, вплинули на осмислення власного національного походження й національної гідності. Там, у Белграді, я, 20-річний студент Київського університету, повернувся до свого українства.

На одній із перших лекцій я почув, що в містечку неподалік Белграда відбувається міжнародна конференція, де відзначають автора першої сербської драми Михайла Козачинського. Я негайно побіг на автовокзал і прибув туди, коли на вулицях залишилися лише плакати, які закликали громадян містечка приєднатися до відкриття меморіальної дошки на будинку, де колись учитель з Києва заснував сербам першу школу з викладанням предметів барокової освіти. У сербів це називали ***рускі*** (російський) вплив, хоча йшлося про українське бароко. Так розпочався задум розповісти в Україні про тріумф українського бароко в сербів, що привело до майбутньої докторської дисертації.

На зимових канікулах я прибув до Києва, де перевівся на заочне відділення української філології. На іспиті з давньої української літератури я розповів викладачеві, що чув у Сербії, як українець написав і поставив там першу сербську драму і я б хотів це вивчати. «Так моєму ж чоловікові потрібен сербіст!» — вигукнула Галина Кіндратівна Сидоренко, яка й запросила мене додому для зустрічі з чоловіком. Галина Кіндратівна була добрим духом тієї родини, куди прийшов я, запорізький провінціал і белградський студент. Ця комбінація мала дещо дивовижний вигляд: як міг молодик без зв'язків, з робітничої родини потрапити в таку політично сумнівну країну: для агента спецслужб був замолодий і ненадійний, українською ледь володів, але висловлював екстремні проукраїнські переконання.

Григорій Давидович вразив мене своєю якоюсь величчю, він дивився на мене і з височини свого академічного статусу, і з кута неминучих сумнівів, і здивовано, як на незрозуміле запорізьке явище в Югославії. Ця суміш невпинно переслідувала мене в реакціях людей тодішньої системи в перших зустрічах зі мною. Мені було незручно, що я, який наковтався сербської мови, ледь управляюся з українською. Він розпитував, хто мої батьки і я нічого втішного не міг сказати, бо від таких батьків, які важко заробляли на життя, закордон не потрапляють. На його руках був улюблений онучок Сашко, який тягнув усе навколо, схопив бюстика Леніна, тож Григорій Давидович лагідно казав: «Хто це? Ле-енін», і це вносило якесь змішане відчуття інтимності, але й потрібної ідейності! Галина Кіндратівна пригостила студента, а Григорій Давидович наказав збирати матеріали з українсько-югославських зв'язків, показати для початку сприйняття там Івана Франка, про якого він завжди говорив з великим піднесенням. Я вийшов з того помешкання, окрилений натхненням про науку, яка тоді була у великій шані. У Белграді я занурився в простір бібліотек і відчуття першості, те святе благословення науки керувало мною в пошуках Франка, всієї української літератури в літературах народів Югославії. Так наказав Вервес — шукати, «бо ми ж про це майже нічого не знаємо»! Спочатку це була курсова, яку я віддав на наступній сесії заочника. Була то величезна поразка і всенародна ганьба. Галина Кіндратівна розповідала, що рукопис курсової «Іван Франко в Югославії» студента Пащенка демонстрували на вченій раді факультету як вищий прояв безграмотності і жахливого стану української мови заочників, бо текст був написаний сумішшю слов'янських мов. Григорій Давидович докірливо дивився на нікчему і порадив багато читати українських текстів, передусім «Радянське літературознавство». Я з відчаєм вийшов з їхньої хати, а коли взяв у руки одне з тих видань, мене охопив ще більший розпач, і я зрозумів, що ніколи не зможу і не схочу писати такі залізні ідеологічні творіння, як у тому ***рад-літі***.

Подальша доля звела мене із «Всесвітом», тим світлим (у сірій радлітівській дійсності) оазисом інтелігентності, доброзичливості, європейства. Там розпочалися публікації, тож Григорій Давидович одного разу визнав: «Я думаю, Женю, з тебе буде дослідник». І це окрилювало.

У тодішній Югославії був культ інтелектуалізму, поезії, перекладів, антологій, тож я захопився ідеєю створення антології української поезії, яка була б першою в сербів. Література, яку можна було брати в Будинку радянської культури, засмучувала. Я усвідомлював, що Вервес мало чим допоміг би. У Белграді був Петро Митропан, тамтешній українець, на якого мене спрямував Григорій Давидович, але він знав лише

класику. Рішення задуму прийшло з відкриттям заокеанського українства. До Белграда прибув відомий економіст, українець Коропецький, який шукав, хто б йому допоміг з мовою. Я негайно відгукнувся і розповів про свої задуми з перекладами і бідним вибором джерел. «А ви знаєте про антологію Лавріненка ***Розстріляне відродження***», — спитав він, отримавши, звичайно, підтвердження необізнаності, і пообіцяв надіслати. Я дав йому адресу Митропана, оскільки в гуртожитку був колега, який цікавився моїм невпинним інтересом до книг, що я приносив, і вже знав про придбану ***Біблію*** українською мовою. А потім почали приходили пакети за пакетами. На мене звалилося щось величезне за обсягом знань, жахом змісту — це була захалявна література, правда про Україну, яка приховувалася радянщиною і яка все одно доходила до людей. Я дізнався про неї в Белграді! Книги про злочини проти українців, вбивства Алли Горської, Івасюка, доля Стуса, переслідування поетів, відкриття Івана Дзюби про русифікацію — усе, що було відомо зарубіжній україністиці, тепер було відомо й мені. Ось чому феномен зарубіжної україністики вимагає дослідження, показу його роботи як тієї, що представляла Україну, її культуру за межами радянщини.

Антологія здійснювалася, з'явилися переклади в часописах, про українську літературу дізнавалися в новому світлі, і я пишався, що виховав Срджана Рашковича, здібного перекладача української літератури... Але щось ставало відомо й тим, хто цікавився моїми інтересами. Я закінчив студії в Белграді достроково і натхненно повертався в Україну з бажанням викладати, працювати в науці. На кордоні в Чопі той, з погонами, очевидно, виконуючи директиву, вилучив з вагона мою величезну коробку з матеріалами і почав її перевіряти. Проте над тією коробкою майорів лише дух Григорія Вервеса. Свою заокеанську бібліотеку я залишив Рашковичу для продовження робіт, уже раніше провіз в Україну ***Біблію*** й ***Антологію*** Лавріненка, а тепер віз лише все те, що наказав робити Вервес, — це був величезний матеріал на тему українсько-сербських зв'язків XIX століття. І тільки! Це тоді врятувало, цензор повернув мені коробку, але до Києва надійшла інформація, що сумнівна особа прибула до України. Був це 1975 рік, доба розгулу кагебістської вседозволеності й викорінювання українства — те зло, яке невпинно переслідує нещасних хронічних україноненависників і яке їм повертається невпинною, неминучою руйнацією їхніх систем. Україна — це правда, і вона — від Бога. Проте логіка сірості була іншою.

Мені залишалося написати дипломну в Київському університеті. Г.Д. Вервес, очевидно відчуваючи інтуїтивно політичні рефлекси, обов'язково розвинені в ті часи, що з молодим славістом не все гаразд щодо репутації в органах, порадив якось показати ідейну підкованість. У дипломній роботі, керівником якої він був, запропоновано було показати деякі позиції тогочасної югославської преси щодо національних проблем. Мене, відверто кажучи, цікавило українське бароко та його вплив на сербську культуру, проте це не мало ідейної броні. Я зробив огляд преси, дипломна отримала ідейну назву, але це не допомогло. Тодішній декан Грицай, до якого я, випускник Белградського і Київського університетів, прийшов пропонувати свої знання югославіста, наказав, ховаючи очі, піти в ректорат і щось там підписати. Я побіг підписувати. «А чи ви знаєте, що ви підписуєте?» — спитала доброзичлива жіночка. — «Не знаю!» — щиро визнав я. «Ви підписуєтесь у згоді обов'язково працювати у селі, дуже далекому від Києва», — поінформувала вона. «Чому, я ж югославіст, хіба там вивчають сербську!?» — щиро здивувався я й опинився на вулиці — з трьома дипломами: Міністерства освіти як філолог-славіст, Белградського університету — югославіст, Київського — україніст. І знову виручив добрий «Всесвіт», звідки Вадим Скуратівський й Богдан Чайковський порекомендували влаштуватися в Музей народної архітектури і побуту. Григорій Давидович шукав можливість аспірантури, проте органи заслали до служби в армії. Там, в Одесі, я бо бачив жахливий і невпинний процес розкладу в СА, пройнятій алкоголізмом. Це були симптоми метастаз, що охоплювали радянську систему брежнєвських часів. Там я написав і опублікував у ***Всесвіті*** дві статті — фрагменти з дипломної і текст ***Українське бароко в Сербії*** — було це відображенням заданого ритму — українства і спроб ідейної відписки.

Завдяки Г.Д. Вервесу я, прибувши з Одеси, склав іспит у заочну аспірантуру Інституту літератури. Коли ж виникло питання щодо працевлаштування, він пішов зі мною до Шамоти. Я вперше побачив цю маленьку людину, яка сиділа майже під столом, але була надута якоюсь особливою пихатістю. Г.Д. Вервес представив мене директору, і той наказав мені вийти. Через певний час звідти майже вилетів мій керівник, червоний в обличчі, чимось схвильований, очевидно, ображений, і пі-

шов від мене. Можливо, я або щось інше стало причиною тієї очевидно нелагідної зустрічі, очевидним було, що я — небажана фігура в такій установі, як тодішній інститут з тією маленькою людиною, яка так витурила великого Вервеса. Я знову опинався на вулиці.

Мене підібрала там Вікторія Арсенівна Юзвенко, зав. відділом слов'янської фольклористики ІМФЕ, і я залишаюся вдячним її гуманізму — дала робоче місце, поставилася довірливо, сподіваючись побачити в мені фольклориста. Інститут відкривав можливість увійти в підвалини архаїчної культури, яка в ті часи тріскучого декларування партійності сприймалася як моральний порятунок. Проте я мимоволі опинився на двох стільцях славістики, між її двома лідерами — Вервесом і Юзвенко, під сумнівом з обох боків щодо нестійкості інтересів, як потенційний перебіжчик. Я ж виявляв інтерес і до літератури, і до фольклору, це розширювало знання, і цим я залишаюся зобов'язаним і вдячним обом учителям! Григорій Давидович дав аспіранту-заочнику тему, яка б поєднувала літературу і фольклор, — творчість хорватського поета першої половини XX ст. Владимира Назора. Останній своєчасно, до конфлікту Сталін-Тіто, помер, його перекладав Рильський, тож за умов, коли югославська література і далі залишалася ідейно сумнівною, саме той письменник не викликав сумнівів. Спочатку тема, за тодішніми нормативами, мусила іменуватися ***Реалізм і народність у творчості Володимира Назора***. Це не надихало мене, оскільки я мріяв про бароко й міфологію, не мав ніякого уявлення про народність, не бачив у Назора реалізму. Було вирішено поміняти назву на ***Фольклор у творчості Назора***, тож Вікторія Арсенівна підтримувала мої зацікавленості хорватським фольклором, а Григорій Давидович керував. Однак специфіка відносин позначалася на моєму статусі. Я вже не думав про перехід в Інститут літератури, але й не виявляв себе як «чистий фольклорист», мене цікавила культурологія в цілому. Це, на жаль, вело до поступового віддалення від Вервеса і його відділу, де вже з'явилися нові сербісти. Кульмінацією став вихід моєї книги ***В. Назор і фольклоризм у хорватській літературі***, де редактором зазначений не Г.Д. Вервес, а славіст-фольклорист. Григорій Давидович відверто образився, і мені було дуже прикро.

Завдяки темі, яку мені дав Вервес, книзі про хорватського поета, я пізніше був запрошений на славістичну школу в Дубровник, а відтоді щороку в травні приїжджаю на острів Брач, де відзначають річницю народження хорватського поета, і там, на Адріатиці, я щотравня вдячно згадую свого вчителя — Г.Д. Вервеса! Адже це завдяки йому я став ледь не другом сім'ї населення острова Брач, звідки родом хорватський письменник.

Однак до того були відмови органів на отримувані мною запрошення до Дубровника, бо були то 1980-ті часи. В Києві вперше за всю історію славістики відбувався міжнародний, дев'ятий по черзі, конгрес славістів, який проходив і під ідеологічним наглядом. То був і своєрідний парад тодішніх асів славістики, які демонстрували свою велич, специфіку відносин, лідерство радянсько-московських фараонів, ставлення до них з боку західних славістів і все інше, що неминуче супроводжувало суєтність наукового світу, за яким ми, ***еменеси***, могли лише спостерігати. То був соцславізм, а Григорій Давидович належав до тих верхів, де він у тодішніх ритуальностях взаємовідносин між мастодонтами науки (нерідко ідеології) показував свою велич. Виразом такої стала і його давня задумка — монументальне видання ***Українська література в загальнослов'янському і світовому контексті***. Він здавна і здалека йшов до втілення задуму, збираючи авторів, виконавців, до кола яких з тих давніх задумів мусив був потрапити і я, ще як студент Белградського університету, отримуючи настанови збирати все, що стосувалося зв'язків, і які я збирав. І треба віддати належне Вервесу-вченому, що попри всі образи за моє «відступництво» у фольклористику він не викреслив мого імені з авторства, де я разом з іншими брав участь в одному з розділів. Те видання було відображенням часу і Г.Д. Вервеса — з неминучими ідеологічними деклaруваннями, конформізмами, він говорив про українську літературу і такий був він увесь — українець, який відстоював своє українство за тих умов партійної лузги, без якої там, тоді, у верхах, іноді було майже неможливо вижити, хоча були й інші вчені.

Григорій Давидович Вервес створив свою славістику радянських часів, свою вежу. При всіх неминучих ідеологічних деклaруваннях, він залишався людиною в усьому розмаїтті — дотепний, з гумором, гордий, войовничий, славіст тодішньої України. Коли розвалилася система, розвалилась і його вежа. Проте більше схожої славістичної будівлі в українській науці посткомунізму не зведено, тому Вервес — це пам'ятник епохи.



Оксана КІСЬ

ЦІННЕ ВИДАННЯ ДЛЯ УКРАЇНОЗНАВЦІВ

Михайло Зубрицький. Зібрані твори і матеріали у трьох томах. — Том 1: Наукові праці / Михайло Зубрицький. — Львів : Літопис, 2013. — 610 с.

Навесні 2013 року побачило світ цінне для народознавців видання — перший том праць знаного історика і етнографа бойківського краю о. Михайла Зубрицького (1856—1919). Унікальність цієї книги в тому, що у ній вперше зібрано разом сорок наукових історико-етнографічних розвідок ученого, що були опубліковані наприкінці XIX та на початку XX ст. у різних виданнях того часу[1]. Ці роботи, наукову вартість яких неодноразово підкреслювали і сучасники, і наступники М. Зубрицького, досі були важкодоступні для дослідників і студентів, особливо за межами Галичини. Нині ж доробок непересічного вченого стає надбанням його нащадків[2].

Загалом заплановано опублікувати три томи наукової, епістолярної та публіцистичної спадщини М. Зубрицького. До цього першого тому, за редакцією Франка Сисина, увійшли праці М. Зубрицького, опубліковані в наукових журналах та збірниках. Другий том, що готується до друку за редакцією Василя Сокола, міститиме автобіографію, щоденники, листи та особисті документи М. Зубрицького, а також бібліографію праць вченого і дослідження про нього. У третьому томі, за редакцією Франка Сисина, буде вміщено дописи М. Зубрицького до тогочасних газет з повідомленнями про поточні справи. Кожен том містить вступ, географічний та іменний покажчики, а також ілюстративні матеріали (світлини, мапи). Важливо, що в усіх публікаціях праць та матеріалів збережено оригінальну орфографію.

Видання тритомної збірки праць М. Зубрицького є складним проектом, до участі в реалізації якого залучено цілу низка поважних українознавчих інституцій в Україні та за її межами: Програма вивчення модерної української історії і суспільства ім. Петра Яцика Канадського інституту українських студій, Інститут історичних досліджень Львівського національного університету ім. Івана Франка, Інститут народознавства Національної

[1] Ознайомитися зі змістом видання можна на сторінці видавництва «Літопис». Електронний ресурс, режим доступу:http://www.litopys.lviv.ua/katalog/istorija_11.html.

[2] Перша презентація цього унікального видання відбулася у березні 2013 року у Львівському національному університеті ім. Івана Франка у межах відзначення 20-річчя Інституту історичних досліджень. Електронний ресурс, режим доступу: http://www.youtube.com/watch?v=0L7XaE2OBro.

академії наук України та Наукове товариство Шевченка в Канаді й у Львові. Наукове опрацювання та підготовка до публікації численних праць, особистих документів, довідкових та ілюстративних матеріалів вимагає участі кращих фахівців — знавців наукової спадщини М. Зубрицького, які увійшли до складу редакційної колегії: Френк Сисин (Канадський Інститут українських студій Університету Альберти, Канада), Григорій Дем'ян (Інститут народознавства НАН України), Леонід Герець (Державний університет Бріджвотеру, США), Ярослав Грицак (Інститут історичних досліджень ЛНУ ім. І. Франка), Олег Павлишин (кафедра новітньої історії ЛНУ ім. І. Франка), Тарас Романюк (Інститут історичних досліджень ЛНУ ім. І. Франка), Василь Сокіл (Інститут народознавства НАН України). Публікація стала можливою завдяки щедрій підтримці з маєтку Едварда Бродацького (Лондон, Великобританія).

Михайло Зубрицький — греко-католицький священик, який, окрім духовної, здобув непересічну гуманітарну освіту та зробив визначний внесок у дослідження історії та етнографії Бойківщини. Протягом трьох десятиріч М. Зубрицький служив парохом у селі Мшанець на Старосамбірщині. Увесь цей час він невтомно досліджував минувшину цього краю, звичаї та вірування його мешканців, звичаєве право, традиційні заняття та історичну пам'ять. На додачу до своєї душпастирської діяльності, М. Зубрицький був справді глибоким ученим, що засвідчує його членство у Науковому товаристві імені Шевченка, куди він вступив у 1904 році. Він співпрацював з Іваном Франком, Федором Вовком, Володимиром Гнатюком, іншими видатними народознавцями того часу.

Дослідник-ентузіаст М. Зубрицький вболівав не лише за збирання та збереження історії та звичаїв Бойківщини, але й прагнув повернути здобуті знання на користь громаді. Не будучи фаховим істориком, М. Зубрицький діяв за покликанням та майже інтуїтивно у своїх дослідницьких підходах значно випередив свій час. Його бачення суспільної ролі науки багато в чому суголосне сучасним тенденціям, що їх репрезентує «громадівська соціологія» (public sociology). Цей напрям в соціології закликає науковців вийти за межі суто академічної спільноти і знайти спільну мову з різними суспільними групами, інтереси яких заторкують дослідження, задля вирішення актуальних соціальних, політичних та культурних питань цих громад. М. Зубрицький також раніше за інших зрозумів важливість і необхідність запису спогадів учасників подій недавнього минулого, пам'ять про які ще була жива у мешканців цих теренів. Озброєний лише олівцем та папером, він, фактично, працював у форматі усної історії, документуючи свідчення селян про рекрутчину. Цінність цих матеріалів нині важко переоцінити, бо ж, на відміну від архівних документів, вони віддзеркалюють не стільки історію інституту рекрутчини, скільки досвід народу, який її запізнав.

Низка праць М. Зубрицького (зокрема, його загалом етнографічні розвідки про типові для бойків господарські заняття — будівництво та вівчарство) за нинішніми мірками цілком відповідають форматові історії повсякдення. Інші роботи (про голод, про епідемії холери, контрабанду тютюну, панщину та ін.) лежать у руслі соціальної історії. Висвітлюючи у своїх розвідка різні аспекти життя мешканців Мшанця (від родинних стосунків і традиційної обрядовості — до звичаєвого права та взаємин різних соціальних верств), М. Зубрицьки фактично створив унікальну мікроісторію цього села. Його праці вирізняються комплексним підходом — залученням та зіставленням різних типів джерел, значним порівняльним матеріалом, міждисциплінарністю, вони й нині можуть бути прикладом наукової ретельності та безсторонності. Останнє видається особливо значущим з огляду на священичий сан дослідника, який, втім, розумів виняткову важливість дослідження народного світогляду та не оминав увагою поширені вірування та уявлення, хоч ті й суперечили християнському вченню. Власне, саморефлексивність є ще однією вартою уваги рисою науковця, який усвідомлював, що його особливий душпастирський статус у громаді до певної міри обмежує його можливості як дослідника. Читання дослідницького доробку М. Зубрицького та ознайомлення з його життєвим шляхом має стати невід'ємною складовою професійного вишколу фахових істориків та етнологів, взірцем наукового подвижництва та дослідницької сумлінності.

У вступній статті до першого тому «Отець Михайло Зубрицький: Нестор українського села» го-

лова редколегії Франк Сисин подає розлогий життепис Михайла Зубрицького, докладно висвітлюючи процес становлення його як дослідника, формування його національної ідентичності та громадських поглядів. Тут таки подано огляд змісту наукового доробку вченого та оцінку його внеску в ділянці археографії, історії, мовознавства, етнографії і фольклористики Бойківщини. Вписаний на тлі епохи, перед нами постає портрет багатогранної, цілісної і сильної особистості, глибокого і самовідданого вченого, що знав та любив свій край, вболівав за долю своїх краян. Священик і науковець, але також і громадський діяч та просвітник, М. Зубрицький дбав про піднесення матеріального і духовного рівня своїх парафіян: він створив читальню, сприяв заснуванню кооперативу, заохочував селян до економічних іновацій та освіти. Його постать — то приклад науковця-громадівця, який розумів і цінував зв'язок з народом, який досліджував і серед якого жив. Цього зв'язку він не втратив до кінця свого життя, і цей зв'язок тепер відновлено через оце нове видання його праць.